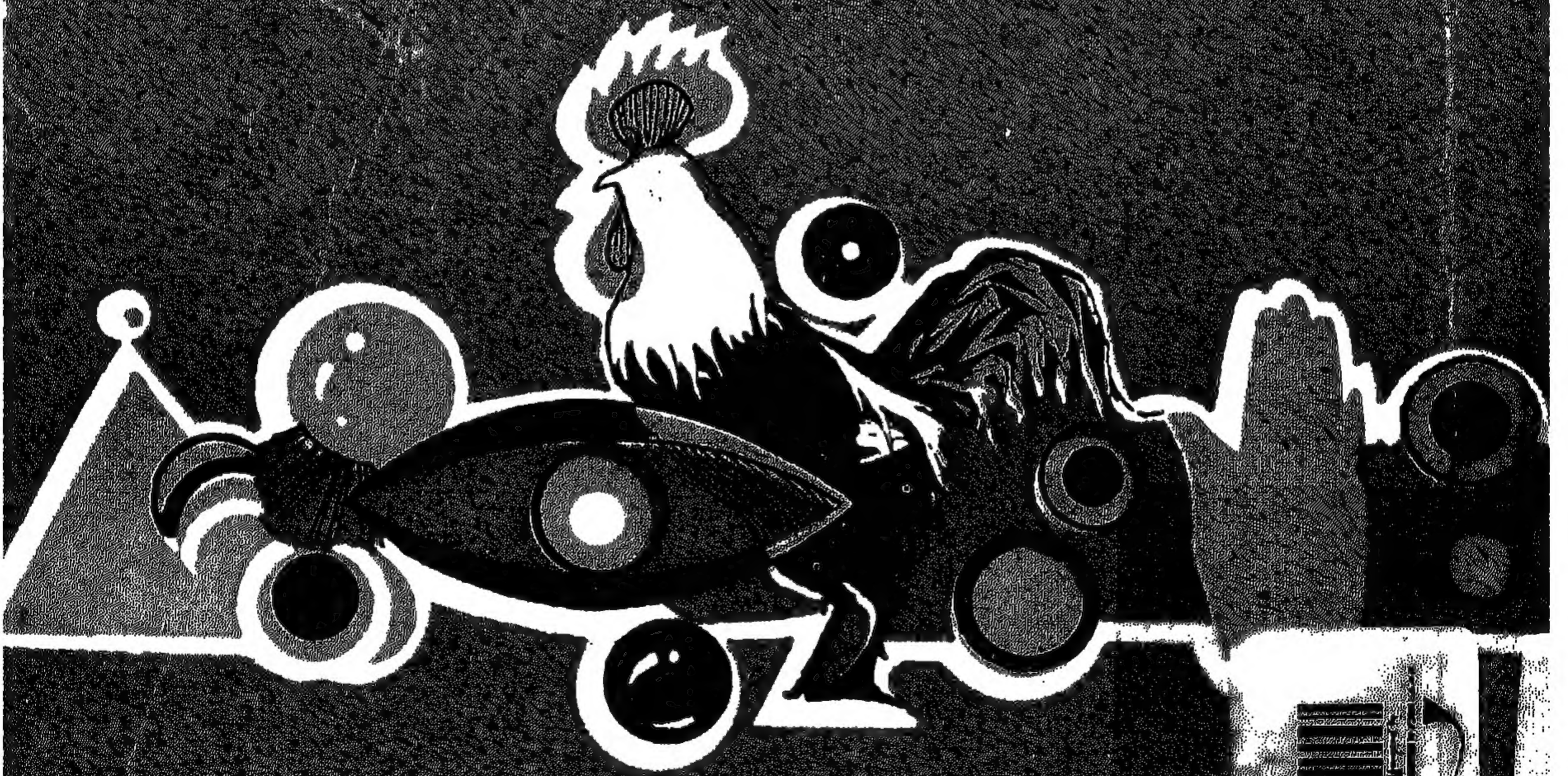
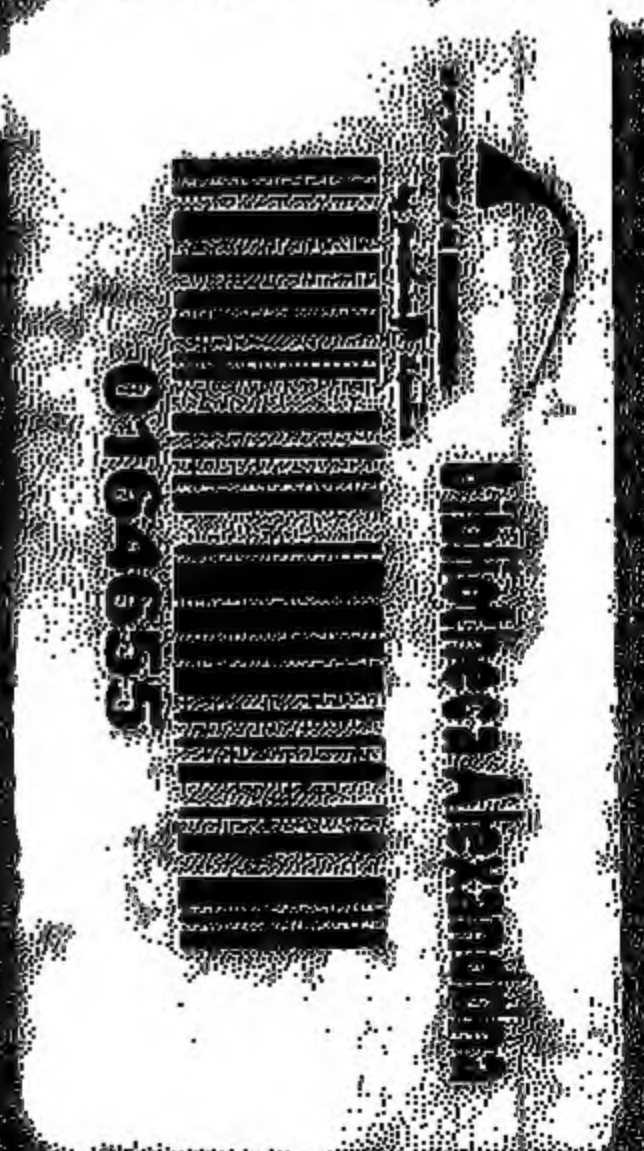


# مقدمة في القول بالعلوم



دكتور محمد عيسى







## مقدمة في الفولكلور





# مقدمة في الفولكلور<sup>١</sup>

دكتور أحمد علي مرسى

كلية الآداب - جامعة القاهرة

تصديق  
دكتور عبد الحميد يوسف

١٩٧٥

دار الثقافة للطباعة والنشر  
بالقاهرة















# تصدير

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

إن المؤرخ لتطور الدراسات الإنسانية في مصر والعالم العربي ، يستطيع أن يسجل في يسر التقدم الذي يشبه الثورة في مناهج العلوم الاجتماعية والنفسية، ولم يعد الأثر أو النقش أو العبارة المحققة القديمة وجدها هي المادة الدالة على مرحلة ثقافية أو حضارية ، وخبرة الإنسان تيار موصول يعرف التراكم في خلق الفرد وبيئة الجماعة ، ومن هنا احتل المأثور الشعبي مكانه من حياة الإنسان وحضارته ، وأضيف إلى الأثر والنقش والعبارة المدونة القديمة ، وجمع في اعطافه مقومات البيئة والمرحلة وخصائص الحاضر واتجاهات المستقبل، وتشعبت علوم الفولكلور والأنثروبولوجيا تبعاً لزاوية الرصد وطبيعة المادة.

وكنا في هذه الحقبة من التطور الذي يشبه الثورة في مناهج بعض العلوم الإنسانية نتوق إلى أن نتعرف مكاننا ، وألا نتوقف عند نظرية وافدة أو أجتهد مخلص ، ونهض زملاء لنا ينقلون إلى العربية مصنفات تؤصل مناهج بعض العلوم أو تعين على تصنيف مواد الدراسة ، ولكننا استشرنا مع ذلك الحاجة الماسة الملحة إلى مصنف واحد يسجل حدود هذا العلم أو ذاك ومجالاته وخصائص مواده .

وفكرت أنا نفسي مراراً في أن أنهض ببعض هذه القبة ولكن الحياة تشغلتني .

وعندما راجعت هذا الكتاب الذي وضعه العالم الشاب الدكتور أحمد



( د )

على مرسى عن « مقدمة فى الفولكلور » اقتنعت بما ألقى عليه دائماً وهو أن الوظيفة لا بد أن تخلق العضو الذى يعمل على تحقيقها ، والواقع أن دارس الفولكلور لن يكون مشتت الاهتمام موزعاً بين مختلف زوايا الرصد لأنه يستعين بفضل هذا الكتاب منهجه ، ويستحقق من مادته ، وسيسير فى طريق يعينه على التعبير والتحليل والموازنة والتصنيف والحكم جميعاً .

ولقد سائر المؤلف طبيعة المادة - الفولكلور - فى مرونتها وقدرتها على التطور والحركة عبر الزمان وعبر المكان ، فتخطى أسوار الأوطان واللغات ، وحاول أن يتعرف على جهود المنظمات العلمية المعنية بهذا الفرع من فروع المعرفة ، وشاهد بنفسه المراكز والمعارض والمتاحف والأطالس .. ولم يكتف بكتاب أو كتابين يلخصان أو يشرحان منهج الفنلنديين والانجليز والسويديين والأمريكيين ومن إليهم ، وهو بحكم تطلعه إلى الاستزادة من العلم ، يرحل دارساً فى جامعة أو مشاركاً فى مؤتمر متخصص .

وهكذا يجد الدارس لهذه المقدمة فى الفولكلور ، أنها ليست مجرد مدخل أو تمهيد ولكنها ثمرة منهجين متكاملين : المنهج النظرى الذى يتوقف عند مرحلة من مراحل تطور العلم والذى لم ينحبس فى بيئة علمية بذاتها ، ولم يصدر عن أيديولوجية متبلورة اتخذت لها زاوية واحدة للرصد لا تتجاوزها .

ومنهج العمل الميدانى ، فرداً كان أو مشتركاً فى فريق ، قد جعله أكثر تبصراً بمادة الفولكلور ، بل جعله يحتمك إلى ذاته وإلى ذوقه احتكامه إلى تفاعل المادة مع الرواة والحفظة والجاهير .

أقدم عرض المؤلف أحمد مرسى لمجموعة من تعريفات الفولكلور وحاول

أن يكشف عن يثاتها العلمية ؛ واقتضاه الواجب أن ينتدها أيضا نقدا موضوعيا بحيث يستطيع الدارس أن يتبين من خلال العرض والنقد طبيعة المأثور الشعبي . واستخلص الأدب الشعبي من غمرات التراث الشعبي ، وعنى بتمييزه وإبراز مقوماته وأنواعه ووظائفه ، مع التسليم بأنه كله أو جله لا ينساح تمام الانسلاخ عن القوام الثقافي الانساني ، الذي تتأهم حلقاته من المأثور الشعبي .

وأدرك الدكتور مرسى منذ البداية أن مادة دراسته حية نامية مؤثرة وليست جامدا ثابتا ، أو عضوا ميتا ؛ ولذلك اتسعت دائرة البحث ، وتكاملت زوايا الرصد ، فاحتفل بالجامع لهذه المادة أو الحافظ المردد لها ، أو المستعين بها على عمل أو راحة ، وعنى بالمفيد من المأثور الشعبي ومن انشاده أو ترديده جماعة أو فردا ، وبذلك استطاع أن يقص أثر التغير ، وأن يعرف على الباعث والحافظ . ومن أطرف الدقائق التي نبهنا إليها أن المأثور الشعبي الأدبي تتأثر بلاغته في كثير من الأحيان تبعاً للجنس أو السن أو الطبقة الاجتماعية .

ولا تعود مشكلات جمع الأدب الشعبي إلى تطور المجتمعات الانسانية تطورا يقترب من الطفرة ويكاد يقضى على الكيان الثقافي المتراكم على مر العصور فحسب ، وإنما تعود إلى اختلاف عناصرها وأنواعها ووظائفها أيضا ، وهي تتفاوت من حيث الظهور والاختفاء كما أن المجتمعات كثيرا ما تحجب مآثوراتها الشعبية عن المتقاعين ديارها ، ولو كانوا من الدارسين . . . وما أكثر مشكلات جمع الأدب الشعبي ، وهي تحتاج إلى ريادة قبل المواجهة ، وإلى خبرة فوق مجرد التدريب على الجمع والتسجيل .

ولقد شرح المؤلف هذه الصعاب وبين الوسائل التي تعين عليها .



( د )

وتابع منهج التصنيف وبخاصة للحكاية الشعبية وسجل صنيع الأعلام الذين اقترنت أسماءهم بالتصانيف العالمية المقررة . ولم يمنع ذلك من استعراض الفنون الشعبية المتوسلة بالايقاع وضرورة الاهتمام بها وبمردديها وجاهيها وآلاتها ، والكشف عن وظائفها الحيوية والدينية والاجتماعية والتوسل بالتدوين الموسيقي إلى جانب التسجيل المرئي والسمعي .

وفي رأي أن هذه المقدمة ستظل عمدة الدارسين وتصبح من كتب الآلة المتخصصة في الجمع والتصنيف والتحليل ، بل والمتفنين الذين يلتزمون الأصالة باستلهم المأثور الشعبي الأدبي

دكتور عبد الحميد يونس

## تيسر الله الرحمن الرحيم

### مقدمة

تزداد أهمية دراسة الفولكلور يوما بعد يوم ، ويشهد العالم الآن نهضة كبيرة في هذه الدراسات ، تحت تأثير مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية والعلمية .

والفولكلور — مادة وعلم — موضوع متعدد الجوانب ، يختلف الباحثون حوله اختلافا شديداً ، ذلك أن مجاله قد اتسع لأشياء كثيرة متنوعة ، وتناول دارسوه أشياء كثيرة ومتنوعة أيضا ، مما جعل بعض دارسي العلوم الانسانية الأخرى يشعرون أن الفولكلوريين يحاولون العدوان على مجال اختصاصهم وهو دراسة الانسان من مختلف جوانبه ، ومشاركتهم فيه ، مما أدى — كما سنرى — إلى أن يحاول هؤلاء الدارسون حصر الفولكلور في جانب واحد ، هو الأدب الشفاهي ، في بعض الأحيان ، وهو الأدب الشعبي ( أى الأدب الخاص بالجماعة الشعبية سواء كان شفاهيا أو مدونا ) في أحيان أخرى ، وهو الفنون الشعبية في رأى فريق والتراث الشعبي في رأى فريق آخر .

وعلى الرغم من أن الفولكلوريين يفهمون بعضهم البعض ، عندما يتعرضون لوصف ظاهرة فولكلورية أو تحليلها ، إلا أن حدود العلم والمادة وأبعادها ، تبدو غير واضحة للكثيرين نتيجة الكم الهائل من المواد التي يعالجها الفولكلور ، والدائرة الواسعة التي يتحرك داخل حدودها ، مما ينعكس على صعوبة



( س )

تعريف الموضوع ، وتحديد ميدانه ، وتعدّد المشكلات التي تواجه الجامعيين والباحثين ، سواء في التصنيف أو اختيار المنهج ، وكثرة الأشياء التي على الباحث أن يتنبه إليها في دراسته .

لقد كانت هذه الصعوبات والمشاكل - وما زالت - تبدو بشكل حاد ، كلما حاولت أن ألقى سؤالا على طلبتي في الجامعة عن تعريف الفولكلور أو ميدانه أو غير ذلك مما يتصل بدراستنا لهذا الموضوع ، وعندئذ كنت أحس بمدى المعاناة التي يعانيها الطلبة وأعانيها معهم ، ومن أجل أن نصل معا إلى إجابة نظمتين إليها . كما تبدو هذه الصعوبات في شكل آخر عندما يسأل أحد الزملاء أو الأصدقاء ساخرا ، عن مادة سمعها في الراديو أو شاهدتها في التليفزيون ، أو قرأها في إحدى الصحف .. وهل هي فولكلور؟؟ وما أكثر الغثاء الذي قدم تحت اسم الفولكلور .. سواء من ناحية المادة أو التعليق والتفسير الذي أصبح حقا مباحا لكل من يستطيع نطق كلمة « فولكلور » . والسؤال الخاص عما يهتم به الفولكلوري أحد الأسئلة التي تثار دائما ، وليست الإجابة عنه بأقل صعوبة من الإجابة عن غيره من الأسئلة .

وتحاول هذه الدراسة أن تناقش بعض هذه الأمور ، لا لكي تجدها حلا أو تضع لها نهاية ، يصح الوقوف عندها نهائيا ، ولا لكي تقلل من حجم المشكلات التي تواجه الدارسين والجامعيين ، بل لعل الهدف الحقيقي منها هو لفت الانتباه إلى أن الطريق صعب ، وأنه يحتاج إلى تكاتف كثير من الجهود ، حتى نستطيع أن نتوصل إلى مجموعة من المبادئ التي يمكن أن يستند إليها عملنا ، وأن تبضح بعض المعالم التي تجعل الطريق أكثر سهولة ويسرا .

( ش )

ولأستطيع في الحقيقة أن أزعم أنني أضيف شيئا جديدا ، أو أنني أبتكر ما لم يكن معروفا وإنما أقصى ما أستطيع أن أدعيه أنني أريد أن أضع بين يدي دارسي الأدب الشعبي وجامعيه خبرة متواضعة في مجال لا يزال - كما سبق أن ذكرت ، وكما سيتضح ذلك فيما بعد - يحتاج إلى الكثير من الجهد للتعرف به ، والتأكيد على وجوب دراسته دراسة علمية تستفيد من المناهج المتقدمة التي وضعها المتخصصون في البلدان التي سبقتنا منذ ما يقرب من قرن ونصف أو قرنين ، فأسهموا بذلك في السير قدما بهذه الدراسة خطوات إلى الأمام ، مما جعلها تحتل مكانها المرموق اليوم في مجال الدراسات الانسانية .

ولعل من البديهي أن نشير إلى أهمية دراسة الفولكلور عامة ، كموضوع هام في حد ذاته من ناحية ، وكموضوع لم تعد العلوم الانسانية الأخرى تستطيع أن تستغنى عن نتائج دراساته ، أو على الأقل عن المادة الخام التي يقدمها جامعوه ودارسوه من ناحية أخرى .

إن دارسي التاريخ والأنثروبولوجي وعلم الاجتماع ، وعلم النفس والأدب والنقد واللغة بل إن السياسيين أيضا ، لم يعد بإمكانهم أن يتجاهلوا نتائج دراسات الفولكلور . . ولعل هذا مما يجعل مهمة دارسي الفولكلور ليست بالمهمة السهلة أو اليسيرة وذلك أن عليهم أن يمتلكوا بين أيديهم من الأدوات التي تعينهم على فهم مادتهم ، ما ليس مطلوبا من غيرهم من الدارسين كما أن ذلك يجعل دراستهم - في الوقت ذاته - أمرا لا غنى عنه في المجتمعات المتقدمة ، لأنها تضع بين يدي الذين يخططون ثقافيا أو اجتماعيا أو عمرانيا أو سياسيا . . نتائج تعينهم على التخطيط والتقدير الصحيح .



( م )

والأمل كل الأمل أن تساعد هذه المحاولة على أن يشغل دارسوننا أنفسهم بالتضاي والتساؤلات التي طرحناها ، وأن تستثيرهم للتفكير فيها تطويرا للعلم ، وخدمة للمجتمع .

وفي النهاية ، فإنى مدين بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل للأخوة والأصدقاء وأخص الدكتور جابر عصفور والأستاذ نصر حامد رزق على ما تكبداه من مشقة وما تحملاه من عناء لكي تخرج هذه الدراسة إلى الحياة . كما لا يفوتنى أن أشكر الزميلة الأستاذة منى حسن على ما قامت به من ترجمة النصوص الفرنسية .

أحمد مرسى

١٩٧٥

الباب الأول

الفولكلور

التاريخ والمصطلح





الفصل الأول

مقدمة تاريخية





## مقدمة تاريخية

يبدأ الدارسون عادة عند تأريخهم لبداية الاهتمام بالفولكلور، بالمرحلة التي شهدت صياغة « وليم جون تومز William Jhon Thoms » للمصطلح، ونفى بها منتصف القرن التاسع عشر. ولكن الحقيقة أن مرحلة صياغة المصطلح قد سبقها مراحل أخرى، مهدت الطريق أمام « تومز » لكي يقدم هذه الصياغة الجديدة التي حلت محل المصطلح القديم « الأثرية الشعبية » « Popular Antiquities »، كما أسهمت في تقبل المجتمع الأوربي في ذلك الوقت له.

ولعله من المناسب في هذا المقام أن نشير إلى الرسالة التي بعث بها تومز إلى مجلة ذي أثينيوم The Athenaeum مقترحا استخدام مصطلح « فولكلور » « Folklore » ليعنى به « حكمة الناس »، ذلك أن هذه الرسالة توضح كثيراً من الأمور الخاصة بنشأة المصطلح، وتحمس « تومز » له ومدى فهمه لأبعاده، مما جعله يفخر بأنه أول من قدمه للأدب الانجليزي، كما أنه يلتقي الضوء على التأثيرات الخارجية التي أثرت عليه، وخاصة ما يرتبط منها بالثقافة الجرمانية. وهذه هي الرسالة التي أرسلها في ٢١ أغسطس سنة ١٨٤٦ إلى المجلة <sup>(١)</sup> :

---

(١) نقلا عن : Alan Dundes : The Study of Folklore ,

Prentice — Hall, Inc. Englewood cliff, N. J. 1965 — P 4—6 .



« إن رسالتك قد قدمت الدليل على الاهتمام الذي يلقاه ، ما نغنى به في انجلترا » الأثرية الشعبية « أو « الأدب الشعبي » ( وبالمناسبة أنها حكمة أكثر منها أدبا ، وأميل غالباً إلى وصفها بأنها تركيب سكسونى جديد ، وأنها حكمة الناس ) . ولعل متفائل للغاية بأنتي سأحصد بعض السنابل الباقية من الحبوب الوفير الذى بذره أجدادنا .

أن معظم دارسى أخلاق الزمن القديم وعاداته وخرجهلاته ، وأمثاله وأغانيه ، قد توصلوا إلى أمرين :

الأول : ان غرابة هذه الأشياء قد زالت تماماً الآن .

الثانى : ما الذى نستطيع — بعد دراسة مضمينة — أن ننقذه الآن من هذا التراث .

ان مجلة « The Athenaeum » بما لها من انتشار واسع يمكن أن تسهم إسهاماً فعالاً في جمع عدد غير متناه من الحقائق الدقيقة التى توضح الموضوع الذى ذكرته ، وأن تظل محفوظة بين صفحات هذه المجلة ، حتى يظهر « جيمس جريم James Grimm » جديد يستطيع أن يقدم الكثير لميثولوجيا الجزر البريطانية ، مثلما قدم الأثرى البارع واللغوى العميق الفكر « جريم »<sup>(١)</sup> للميثولوجيا الألمانية .

والحقيقة أنه ليس هناك كتاب في هذا القرن ( التاسع عشر ) أحسن من الطبعة الثانية من كتاب الميثولوجيا الألمانية ، على الرغم من أن مؤلف

---

( ١ ) جريم المقصود هنا هو ياكوب جريم Jacob Grimm

هذا الكتاب يعترف بأنه غير كامل ، فما هو هذا الكتاب . . ؟ . إنه مجموعة من الحقائق الدقيقة يبدو الكثير منها تافها وغير ذي قيمة ، عندما ننظر إليها منفصلة عن بعضها البعض ، ولكنها عندما تؤخذ مترابطة بالشكل الذى قدسجه بنها هذا العقل المتناثر ، فإنها تكتسب أهمية لم يكن يحلم أول من سيجعلها بأنها سوف تكون لها ، ومن ثم فكم من الحقائق سوف تبعث الحياة فيها ، كلمة منك . . . وكم من القراء سوف يسعد بإظهار امتنانهم لك على الأشياء الجديدة التى ستقدمها إليهم أسبوعا بعد أسبوع ، ذلك أنك متقدم لهم سجلا للزمن الماضى ، وذكريات منسية عن التقاليد المحلية ، والأساطير التى تسير فى طريق الذبول ، وبقايا الأغاني القصصية القديمة .

أن مثل هذه الصلة الحضارية ان تخدم الأدب الإنجليزى وحده ، لأن الصلات بين الفولكلور فى إنجلترا ، والفولكلور الألمانى وثيقة للغاية ، مما سيترى بالضرورة الطبقات الجديدة من كتاب « جريم » عن الميثولوجيا ( وتذكر أنلى الشرف ، وأنى أستحق التكريم لتقديم مصطلح « فولكلور » لأدب هذا البلد ، كما فعل دزرائيل عندما قدم مصطلح « الوطن الأب » Father land

والآن دعنى أعطيك مثالا لهذه الصلة ، فقد عالج « جريم » باهتمام كبير ، فى أحد فصول كتابه ، الأجزاء الدقيقة فى الميثولوجيا الشعبية عن « طائر الوقواق Cuckoo » .

لقد أسند الناس إلى هذا الطائر القدرة على التنبؤ ، وجريم يعطينا أمثلة



عديدة على طريقة استنباط النبوءات من عدد المرات التى يتغنى بها هذا الطائر وهو يسجل أيضا انطبعا شعيبا (أو فكرة شعبية) مؤداه أن هذا الطائر لا يغنى أبدا إلا إذا أكل ثلاثة أضفاف طاقته من الكرز. وقد علمت أخيراً بعادة كانت سائدة بين الأطفال فى « يوركشاير »، وهى توضح حقيقة العلاقة بين هذا الطائر بقدراته التنبؤية وبين الكرز، ثم أخبرنى صديق لى أن الأطفال فى يوركشاير كان من هاداتهم — وربما ما زالوا على هذه العادة — أن يغنوا حول شجرة الكرز الدعاء التالى :

أيها الطائر (الوقواق) .. يا شجرة الكرز

تعال أخبرنى .. كم سنة أعيش ...

ويهبز كل طفل عندئذ الشجرة، وتدل عدد ثمرات الكرز التى تتساقط على عدد سنوات عمره القادمة. وهذه الأغنية التى أوردتها معروفة تماماً، ولكن الموقف الذى تغنى فيه غير مذكور عند « هون W. Hone <sup>(١)</sup> » أو براند J. Brand أو أليس Henry Ellis <sup>(٢)</sup>، وهذه إحدى الحقائق التى

---

(1) William Hone : Every-- Day Book and Table Book, 3 vols.  
( London 1831 ).

: Everlasting calendar of Popular  
Amusements, Sports, Pastimes, ceremonies,  
Manners, Customs and Events, 3 vols. 1838.

(2) H. Ellis : Edit. of J. Brands, « Popular Antiquities »  
( London 1813 )

قد تبدو تافهة في حد ذاتها ، ولكنها سوف تكون ذات أهمية عظيمة عندما تصبح حلقة في سلسلة ضخمة . . إنها إحدى الحقائق التي تجمعها مجلة « ذى اثينيوم » لكي يستخدمها باحثو المستقبل في هذا الفرع الهام من الآريات الأدبية . . فولكلور . .

لقد كنت أفكر في الحقيقة منذ زمن بعيد في أن أكتب كتابا عن فننا الشعبي يحمل هذا العنوان ، ولن يعوقني عن تأليف هذا الكتاب آراء الآخرين فلا تحاول يا صديقي أن تثبط من عزيمتي ، لأنني مهمم — بشكل شخصي — بنجاح التجربة التي ذكرتها في هذا الخطاب ، والتي حثتكم على أن تحذو حذوها .

وتشير هذه الرسالة عدة نقاط جديرة بالالتفات :

أولا : إن النظرة إلى الفولكلور أو ما عني به « تومز » ، حكمة الشعب وأخلاقه وعاداته وخزائنه وأمثاله وأغانيه ، لم تعد تلك النظرة التي كان ينظر بها الدارسون الأوائل إلى موادها على أنها أشياء غريبة شاذة أو خارقة للعادة والمألوف .

ثانياً : إن العامل الوطني لا تقاذه هذه الحكمة الباقية ، كان له دوره في الاهتمام بالفولكلور الانجليزى ، وهو ما حدث عندما اهتم الألمان بأساطيرهم وحكاياتهم الشعبية .

ثالثاً : التنبه إلى أهمية وضع المادة الشعبية في إطار سياقها وظروفها التي أنتجتها حتى تتضح معالمها ومضامينها ويمكن فهمها .

٢٠٠٠ رابعاً : القبة إلى التشابه بين المأثورات الشعبية الإنجليزية والألمانية ،  
والتأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشعبين ، مما كان له تأثيره بعد ذلك على  
دراسات الفولكلور المقارنة . . .

وهكذا كانت رسالة « تومز » إيذاناً بعلم جديد باسم جديد ( كي  
يجد طريقه للحياة ) كما وضعت بعض الأسس العلمية للدراسات الفولكلورية  
فيما بعد ، غير أن الأمانة العلمية تقتضي أن نشير إلى الذين مهدوا الطريق أمام  
« تومز » ؛ فإذا كان المصطلح — لدينا له بصياغته ، فالذي لا شك فيه أن  
الفنلنديين والألمان بشكل خاص هم الذين كانت لهم اليد الطولى في إثارة  
الاهتمام بهذا الجانب من الإبداع .

لقد عرف الألمان محاولات عديدة لجمع الفولكلور سبق وجوود  
« ياكوب جريم » بقرون طويلة ، وربما كان من الصعب أن نصف هذه  
المحاولات بأنها دراسات علمية للفولكلور ، إلا أنها أسهمت على أية حال  
في تأصيل الاتجاه إلى جمع الفولكلور الألماني ، ودراسته فيما بعد ، وفي مقدمة  
هذه المحاولات ، كتاب « جرمانيا Germania » لتاسيتوس Tacitus (١) ،

( ١ ) تاسيتوس : Tacitus ( tas, i — tas )

55 ? — 117 ? A.D.

مؤرخ روماني ، اشتغل بالسياسة واحتل بعض مناصبها ، بدأ حياته الأدبية  
بكتابة محاورات الخطابة أفصح فيها عن قدرته اليبالية ، لكن أهم مؤلفاته  
كتاب عن نغاة الألمان وموقعهم الجغرافي وكثيراً ما يشار إلى هذا الكتاب بعنوان  
ألمانيا أو جرمانيا ويتلخص موضوعه في مقارنة الجرمان بالرومان والإغلا من



وقد ظل هذا الكتاب مجهولاً حتى نُشر في القرن الخامس عشر، فلقى اهتماماً كبيراً من الألمان الذين كانوا على استعداد في ذلك الوقت لاستقباله بحفاوة بالغة؛ ومن ثم انتشر انتشاراً واسعاً، وأعيد طبعه عدة مرات، كما كان له تأثيره الضخم على اتجاه الفولكلور الألماني إلى الوصف والتاريخ، وعلى الأخضـر حراسة تاريخ الأجناس البشرية.

ويستمر الألمان في هذا الاتجاه طوال القرن السادس عشر، على يد مجموعة من الدارسين، من أهمهم سباستيان فرانك Sebastian Frank الذي تناول في كتاباته وصف الأحياء والمدن الألمانية بصفة خاصة، مما يمكن أن ندخله الآن تحت ما نسميه « فولكلور الأسماء والمدن والأماكن ». ولم يتوقف الاهتمام بالتقاليد والموروثات الألمانية القديمة خلال القرن السابع عشر، وهو القرن الذي شهد فترة ازدهار كبيرة، إزاد فيها الاهتمام بجمع الفولكلور الألماني، ومحاولة دراسته، وبدأ الطلاب في الجامعات جمع المواد الفولكلورية كالحكايات وإنجزعبات والمعتقدات الشعبية، وما إلى ذلك، وإعداد الأبحاث عنها.

---

من شأن الجرمان، وانتقاد الرومان الذين فقدوا منزلهم وأصبحوا من الخاملين، وقد وصف تاسيتوس في هذا الكتاب ألمانيا والسلالات البشرية وهادات الألمان، وتقاليدهم. وقد ألف تاسيتوس هذا الكتاب في وقت كادت الرفاهية المتفشية في روما أن تودي بالدولة الرومانية؛ ومن ثم فقد ركز على الحياة البدائية وفضائلها محاولاً أن يدال على أنها بديل مطلوب للأحوال السائدة في روما، وذلك لتصحيح الأحوال فيها، وإيجاد قيم جديدة بناءً على (دائرة المعارف البريطانية الموسوعة العربية الميسرة).

وأول الدارسين الأوروبيين الذين عالجوا الفولكلور كعلم — على الرغم من أنهم لم يسموه بهذا الاسم — الأخوان ياكوب جريم وفلهم جريم Wilhelm Grimm ، اللذان يشار إلى كل منهما على أنه أب للفولكلور الألماني ، وإن كان جريم أكثر شهرة من أخيه بسبب جمعه مجموعة الحكايات الخرافية الألمانية Die Kinder und Hausmärchen التي اشتهرت في العالم كله بعد ذلك . لقد قام الأخوان جريم بجمع الفولكلور جمعاً منظماً ، وحاولا جهدهما أن يحللا ما جمعا ، وأن يصنفاه ويشرحاه .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى قيمة العمل الذي قام به « ياكوب جريم » فلقد قدم للفولكلوريين الألمان موضوعاً ، لم يستطع زملاؤهم خارج ألمانيا أن يقوموا به ، إذ تتضمن مجموعات جريم ومصنفاته ودراساته للتقاليد القانونية الألمانية القديمة ، الجذور التاريخية لهذه الموضوعات ، كأنواع العقوبات المفروضة على مختلف الجرائم ، والأوقات المحددة لتنفيذ هذه العقوبات ، وما إلى ذلك . وقد استمر الفولكلوريون الألمان يحافظون على اهتمامهم بالتقاليد القانونية القديمة ، متميزين عن غيرهم من الفولكلوريين في البلدان الأخرى بهذا الجانب ، لأن جريم هو الذي بدأ الاهتمام به .

لقد قدم الأخوان جريم خدمات جليلة للفولكلور ، بأن جعلاه في متناول الجميع وقد لا يرضى البعض عن تعديلاتهم وإعادة صياغة الحكايات الشعبية ، ولكننا يجب أن نعرف أن هذا الصنيع هو الذي أتاح لهذا العمل أن يكون مقبولا وصالحا للتداول بين مختلف فئات الناس . وعلى أية حال فقد عرفت الطبقات الوسطى في ألمانيا وفي أوروبا بفضلها شيئاً عن سحر

الحكايات الشعبية التي أصبحت فيما بعد زاد كل الأسر والبيوت في أوروبا والعالم ، ولا زالت موجودة حتى الآن .

ولم يقتصر جهد الأخوين جريم على التجميع والحث عليه فحسب ، بل اتجه جهدهما أيضا إلى التنظير ، ونظريتهما بوجه عام ، يمكن أن توصف بالموضوعية ، ويمكن لنا أن نقبل الآن بعضا منها، وأن نرفض بعضها الآخر ، فنحن لم نعد نؤمن مثلا بأن كل الحكايات الأوربية قد انحدرت من التراث الهند وأوروبي كما انحدرت معظم اللغات الهند وأوربية . كما أننا لم نعد نؤمن بأن الحكايات الشعبية بقايا أساطير مندثرة . ولكننا نستطيع أن نتقبل فكرة أن حكايات بعينها من مناطق مختلفة ويثبات متعددة يمكن أن تتشابه مع بعضها البعض بسبب نموها في إطار ظروف إجتماعية وثقافية متشابهة ، فزوجة الأب القاسية ، وجدت في كل الثقافات ، والاعتقاد في التحول من هيئة إلى أخرى ( إنسانية أو حيوانية أو غيرهما ) موجود أيضا في كثير من المجتمعات والثقافات ، وقد وجدت الحكايات التي تشخص هذه النماذج والمعتقدات عند كل الشعوب تقريبا . ويمكن لنا أن نتفق أيضا مع الفكرة القائلة بأن الحكايات والأغاني وغيرهما تنتشر عبر الحدود الجغرافية ، وعبر الحدود الثقافية واللغوية أيضا . وقد يؤدي هذا إلى التشابه في الحكايات بين أناس متفرقين بعيدين جدا عن بعضهم البعض .

ولم يقتصر الاهتمام بالفولكلور الألماني على دراسات المتخصصين أو مجموعات المهواة وأوصاف الرحالة ، وما إلى ذلك ، ذلك أن القرن التاسع عشر شهد مجموعة من الصحف المحلية كانت تقوم بوظيفة نفسية غاية في



الأهمية ، هي إرضاء النعرة المحلية . لقد قام المحررون بحماس شديد بنشر المقالات عن المؤلفين المحليين والأدب المحلي ، خاصة إذا كشفت المسواد الفولكلورية المحلية عن فترة ما قبل المسيحية أو عن العادات القديمة : وقد توج هذا الاهتمام الذي أخذ يتزايد يوماً بعد يوم بإنشاء صحيفة لنشر الفولكلور الألماني سنة ١٨٥٥ ، لم يقدر لها أن تستمر أكثر من أربع سنوات ، ولكن على الرغم من قصر عمر هذه المجلة ، فإنها أحدثت تغييراً عميقاً في النظريات السابقة نتيجة للتيارات الفكرية الجديدة التي كانت تروج بها وبسبب محاولاتها التي اعتمدت على التطورات الجديدة في الدراسة لتفسير الفولكلور في ذلك الوقت .

وتبدأ مرحلة تأصيل الاتجاهات العلمية المنهجية في دراسة الفولكلور منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والذي لا شك فيه أن الفولكلوريتين الألمان قد قدموا الكثير لهذه الدراسات عن طريق كتبهم ومقدماتهم التي سموها Hand Bucher وقد اشتملت هذه الكتب والمقدمات على معلومات ضافية عن أعراس التقاليد في القرى وعادات الأسر والجماعات ، وعرضت لأزياء الفلاحين وغيرهم . ولعل أهم ما يوجه إلى الدارسين من نقد في هذه الحقبة ، أنهم لم يولوا الحكايات والأغاني والأمثال والألغاز وما إلى ذلك ، الاهتمام نفسه الذي أولوه للعادات والتقاليد وغيرها .

ومع بداية القرن العشرين تشهد الدراسات الفولكلورية تقدماً كبيراً على أيدي إريش شميدت Erich Schmidt<sup>(١)</sup> ويورن ماير

---

(1) Erich Schmidt : Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Berlin 1904 .

John Meir<sup>(١)</sup> ، وفلهلم بسلر Wilhelm Pessler<sup>(٢)</sup> وأدولف شبلمر Adolf Spamer<sup>(٣)</sup> . وتعد أعمال هذين الأخيرين موسوعة تاريخية نقدية وتفسيرية لأنهما تناولا فيها تاريخ الفولكلور ووصفوا أنواعه المتعددة ، ودرسوا كثيراً من المخطوطات القديمة .

وتعد موسوعة الحكايات الشعبية التي تصدر منذ عام ١٩٥٠ ، وكذلك موسوعة الحكايات الخرافية التي ينتظر لها أن تغطي العالم كله ، وهما الموسوعتان اللتان يصدرهما كورت رانكه Kurt Ranke الذي أسس الجمعية الدولية للقصص الشعبي ، من أهم المراجع التي لا غنى للباحث عنها في دراسته للحكايات الشعبية عامة والألمانية خاصة .

والجدير بالذكر أن دراسات الفولكلور الألماني تتميز بتجميع الأنماط المتشابهة وتذييلها بالتعليقات والحواشي ، وقد اقتضى هذا اهتماماً خاصاً باليابانيا ذاتها ، من جانب الدارسين مما انعكس على اهتمامهم الشديد بالجمع والفهرسة اللذين أصبحا شغلها الشاغل ، رغم إضافاتهم القيمة في مجال الشروح والتفسيرات التي قاموا بها لخدمة مآثوراتهم .

ويتسم جهد الفولكلوريين الألمان فيشمل كل أنواع الفولكلور

---

(1) John Meir : Deutsche Volkskunde, Berlin 1926 .

(2) Wilhelm Pessler : Hand Buch der Deutschen volksekunde, 3 vols. , Berlin 1930

(3) Adolf spamer : Die Deutsche Volkskunde, 2 vols . , Leipzig 1934

بدءا بالاهتمام بالحكايات الخرافية وانتهاءا بالأنواع الأخرى كالساجا Saga وهي المصطلح الألماني المقابل للمصطلح الإنجليزي Legend .

وبعد أرشيف الأغنية الشعبية الألمانية في فرايبورج Freiburg في جنوب غرب ألمانيا ، المركز الرئيسى لدراسات الأغنية الشعبية ، إذ يشتمل على مئات الألوف من نصوص الاغانى المفهرسة علمية ، وتتمتع هذه المفهرسة بشهرة عالمية واسعة في هذا المجال .

أما بالنسبة للأمثال الشعبية ، فقد بدأ جمعها في غضون القرن السادس عشر ، وظهرت مجموعات كبيرة منها خلال القرن السابع عشر ، غير أنها لم تحفظ بمسا هي جديرة به من الاهتمام إلى أن جاء « فريد ريش زايلر Friedrich Seiler » وألف كتابه عن المثل الشعبى الألماني الذى يعد — إلى جانب دراسة « آرشر تايلور Archer Taylor » الأمريكى عن المثل الشعبى — أفضل دراسة في هذا المجال .

ويجمع دارسو الفولكلور على تقدير ما قدمته فنلندا للدراسات الفولكلورية حيث حظيت — ولا تزال تحظى — بنصيب كبير من اهتمام الدارسين والجامعيين المحترفين والهواة على حد سواء .

ويعرف كل الذين يدرسون الفولكلور كيف بدأ اهتمام الفنلنديين العلمى بملحمتهم الشهيرة « الكاليفالا Kalevala » التى تعد بداية الدراسة العلمية للأدب الفنلندى . والكاليفالا مجموعة قصص شعرية مفناة ، جمعها « الياس لونتروت Elias Lonnrot » ، بعد أن قطع البلاد طولا وعرضا ،



متنقلا من مكان إلى مكان ، بين الثلوج والغابات البكثيفة ، متحديا عوامل الطبيعة القاسية ، ليصل إلى الناس ، وليحصل منهم مباشرة على هذه النصوص المتفرقة . ولقد أثمر هذا فيما بعد النظر إلى الفولكلور الفنلندي على أنه جوهر الأدب الفنلندي الوطني ، والثقافة الفنلندية الوطنية .

وتعد دراسة الفولكلور الفنلندي - أقدم من دراسة نشأة الدولة نفسها ، وتكاد فنلندا تتميز عن غيرها من دول العالم كله بأن دراسة الفولكلور فيها ، لعبت دورا كبيرا وعظيم الأهمية بالنسبة لها ولتطورها كدولة . ويتفق معظم الدارسين على أنه لم تكن هناك دراسات حقيقية ذات أهمية بالنسبة للفولكلور الفنلندي قبل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، كما أنه لا يمكن الفصل بين الاهتمام بالفولكلور في فنلندا وظروفها التي تعرضت لها ، فلقد رزحت فنلندا تحت نير الاستعمار السويدي نحواً من خمسة قرون ، ثم باعته السويد إلى روسيا ، وقد دفع هذا كله الفنلنديين إلى المغالبة الشديدة في الوطنية ، التي كانت تعني في أحد جوانبها اظهار عبقرية الشعب الفنلندي ، واكتشاف هذه العبقرية في الأدب الروائي والعادات والمعتقدات التي تنتشر بين الفلاحين الذين لم يتأثروا بالقوات الأجنبية وكان لهذه النظرة أثرها في عدم الاهتمام بجمع فولكلور الفنلنديين الناطقين بالسويدية الذين يبلغ عددهم حوالي ١٠ ٪ من مجموع سكان فنلندا . . .

واستطاع دارسو الفولكلور الفنلنديين أن يؤثروا في الدراسات الفولكلورية في العالم كله ، على الرغم من قلة انتشار اللغة الفنلندية أو ندرة انتشارها ، ذلك أن هذه اللغة قد وقفت - ولا تزال - حائلاً أمام معظم ( ٢ م - مقدمة الفولكلور )

الدارسين في العالم يمنهم من معرفة الجهود العظيمة التي بذلها الجامعون والدارسون الفولكلوريون الفنليون ، وقلت من مدى تأثير دراساتهم الكثيرة التي كانوا — وما زالوا — يصدرونها ، غير أنهم بدأوا حديثاً في نشر بعض الدراسات باللغات الأوربية الأكثر إنتشاراً . ولكن من حق الفنلنديين علينا أن نذكر لهم أن أول المناهج الخاصة بدراسة الفولكلور كان من صنعهم ، ونعني بذلك المنهج الجغرافي التاريخي فضلاً عن أنهم قد أضافوا الكثير إلى دراسة الفولكلور في العالم كله .

بدأ « الياس لونروت » الذي يعد أبا للفولكلور الفنلندي ، تجميع شتات الأغاني الشعبية الفنلندية ، واستطاع أن يكون من هذه الأجزاء الممزقة المتناثرة ، الملحمة القومية الفنلندية « الكاليفالا » وقد صدرت لأول مرة سنة ١٨٣٥ في تلك المرحلة التي يطلق عليها مرحلة اكتشاف الذات الوطنية ومواجهة التأثير الأجنبي . وتأتى أهمية ما قام به « الياس لونروت » من أنه لم يعتمد على المدونات في عمله ، ولكنه اتجه مباشرة إلى الريف الفنلندي حيث عاش بين أهله ، يجمع من أفواههم ، أغانيهم ، وملاحمهم ، وأمثالهم ، وألغازهم ، وحكاياتهم ، إلا أن الشعر الشعبي كان يحتل للرتبة الأولى من اهتمامه ، متأثراً في ذلك بالروح الرومانسية التي سادت عصره ، بالإضافة إلى أنه بحكم نشأته قد عاش في منطقة اتسمت بغلوها الشديد في مشاعرها الوطنية ، مما انعكس على اهتمامه بجمع هذا التراث .

ولم يقتصر اهتمامه — هو ومعاصروه وتلاميذه — على جمع نموص الكاليفالا بل تجاوزوه إلى جمع الأنواع الأخرى من الأغاني والحكايات

الشعبية ، ويمكن لنا أن نلاحظ أن الاهتمام كان مركزاً عند الرواد الفنلنديين على جمع الأنواع الأدبية الشعبية وحدها دون غيرها .

وبينما كانت عماليات الجمع ، ومحاولات الدراسة تتركز أساساً حول الكاليفالا نتيجة تأثير « الياس لونروت » ، اتجهت الدراسات في مرحلة لاحقة إلى جوانب أخرى من جوانب المأثورات الشعبية ، بدأها أحد الأعلام البارزين في مجال الدراسات الفولكلورية الفنلندية والعالمية هو « كارل كرون Kaarlo Krohn » الذي أصدر سنة ١٨٨٦ الجزء الأول من الحكايات الشعبية عن « حكايات الحيوان Animal Tales » ، وأصدر الجزء الثاني عن Royal Tales سنة ١٨٩٣ ، وقد اشتركت معه في تأليفه « ليلي ليليوس Lilli Lilius » . ويعد عمل « كارل كرون » عملاً علمياً من الطراز الأول ، ذلك أنه اعتمد على المادة التي أخذت من الناس مباشرة ، دونما تعديل أو إضافة ، فأرسى بذلك أسس العمل الميداني العلمي في ميدان الدراسات الفولكلورية . ولا أدل على هذه المنهجية من أنه حصل على أول منصب أكاديمي ، فأصبح أول أستاذ للفولكلور في جامعة هلسنكي في نهاية القرن التاسع عشر ( سنة ١٨٩٨ ) ، وهو بذلك يعد أول من شغل كرسيًا للاستاذية في هذا العلم في جامعات العالم . وأهم النقاط التي ركز عليها « كارل كرون » في مؤلفاته هي أهمية دراسة الفولكلور المقارن من الناحية الفنية ، وتأكيده على الطبيعة العالمية للفولكلور ، ومع ذلك فإنه لم يستطع التخلص تماماً من النظرة الوطنية القومية عندما يتعرض للفولكلور الفنلندي ، وهو ما يتضح بصفة خاصة في كتابه « دراسة للكاليفالا Kalvalastudion » سنة ١٩٢٤ الذي حاول فيه أن يستخدم الأدلة الجغرافية التاريخية ليثبت أن أشعار



الكاليفالا انعكاس للتاريخ القديم أكثر منها بقايا أساطير قديمة أو  
حكايات شعبية قديمة متناثرة كما اعتقد الباحثون قبله .

أما ما قام به باحث فنلندي آخر هو « يوليوس كرون Julius Krohn »  
( وهو أبو كارل كرون ) عندما أصدر كتابه « قصة الأدب الفنلندي  
Suomalaisen Kirjallisuuden Historia » سنة ١٨٩٧ ، فإن أهميته  
الكبرى تكمن في أنه أتاح للدارسين خارج فنلندا أن يتعرفوا على الأسس  
التي سارت عليها أبحاث الفولكلور الفنلندي ودراساته فيما أصبح معروفا  
بعد ذلك بالمنهج التاريخي الجغرافي ، وذلك للمرة الأولى في تاريخ الدراسات  
الفولكلورية .

وقد أكمل الباحث الفنلندي الشهير « آنتي آرنى Antti Aarne »  
جهود كارل كرون ، الذي كان معاصراً له ، وترك للدارسين في أنحاء العالم  
عملاً علمياً لا يمكن لباحث في الفولكلور أن تكتمل له أدوات البحث في  
الحكايات الشعبية دون الرجوع إليه ، وأعنى بذلك كتابه « فهرس أنماط  
الحكايات الشعبية » . ولقد نشر كتاب « آنتي آرنى » لأول مرة باللغة  
الفنلندية سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه بعد ذلك « ستيت تومسون » وأعيد نشره  
باللغة الانجليزية بعنوان « Type Index of Folk tales » . ولقد أصبح  
الكتاب — بعد تنقيح تومسون — أساس معظم الدراسات الفولكلورية  
في العالم كله ، بل إنه لا يزال نموذجاً يحتذى في فهرسة الحكايات  
الشعبية العالمية .

ويستمر الاهتمام بالفولكلور الفنلندي يشق طريقه في الحياة الفنلندية ،

ويكتسب احترام الدارسين والعاديين عل السواء ، مما أدى إلى تكوين الجمعيات الفولكلورية ، وإصدار الدوريات والسلاسل التي لا زال بعضها يصدر إلى الآن . وأهم هذه السلاسل ، السلسلة التي تعرف لدى الدارسين في العالم كله باسم « Folklore Fellow Communication » وهي أهم سلسلة صدرت في العالم فيما يختص بدراسات الفولكلور . وتصدر هذه السلسلة عن جمعية أصدقاء الفولكلور التي تأسست سنة ١٩٠٧<sup>(١)</sup> بهدف وضع الفولكلور في كافة الدول في متناول الدراسات المقارنة ، ونشر نماذج لما تم جمعه من الفولكلور الأوربي بوجه خاص .

وبعد أرشيف الفولكلور الفنلندي واحداً من أعظم أرشيفات الفولكلور في العالم كله ، إذ يضم نحواً من مليونين ونصف مادة فولكلورية مسجلة على بطاقات وأشرطة ويحتفظ الأرشيف بالخطوط التي دونها الرواد الفنليون الأوائل ، كما يضم المبنى الكبير الذي يحتله الأرشيف ، في قلب مدينة هلسنكي ، مكتبة ضخمة تضم كل الدوريات والكتب التي صدرت في العالم بمختلف اللغات ، عن مجموعات الفولكلور ودراساته ، كما يضم المبنى قاعات أخرى للندوات والتسجيل الصوتي وغير ذلك . ويشرف على هذا الأرشيف مجموعة من المتخصصين في الفولكلور بأنواعه المتعددة ، وخبراء في الجمع والتصنيف والفهرسة وهم جميعاً يتقنون اللغات الأوربية مما يسهل على الباحثين الأجانب مهمتهم عند زيارتهم هذا المكان الممتاز .

---

( ١ ) أسس هذه الجمعية كارل كرون ، ويوهانس بولت Johannes Holte  
وكارل فون سيدوف Karl von Sydow وأليكس أولريك Alex olrik .

أما متاحف الفولكلور في فنلندا فهي نموذج لما يجب أن تحتضيه المتاحف في دقة العرض ، وشمول الجمع ، وتصنيف المادة المعروضة ، فهناك متحف ساجا لوند Sagalund في جزيرة كيميتو Kimito ومتحف جزيرة سوراساري Sourasaari في هلسنكي ، وهناك متحف الآلات الموسيقية في مدينة تامبري Tampere حيث يجد الزائر مجموعة من الآلات الموسيقية الشعبية تغطي العالم كله ، كما يجد من يستطيع العزف على أية آلة من هذه الآلات . وهناك أيضا متحف « لوستارينماكي » Loustarinmaki في « توركو » Turku عاصمة فنلندا القديمة التي دمرتها النيران سنة ١٨٢٧ ، وقيمة هذا المتحف أنه يعيد إلى الحياة توركو القديمة بكل مظاهر الحياة فيها قبل حريقها المدمر .

ولا يمكن في الحقيقة تفسير وجود هذا العدد من متاحف الفولكلورية ، وهذا الأرشيف الممتاز في بلد كفنلندا لا يزيد عدد سكانها عن ثلاثة أرباع سكان القاهرة مثلا ، إلا إذا فهمنا الشعور الدافق بالوطنية الفنلندية لدى الفنلنديين ، ولا يكاد يخلو بيت في فنلندا من قطعة فنية شعبية ، ونسخة من الكاليفالا التي ينشأ كل الفنلنديين على سماعها منذ طفولتهم ، إذ دخلت أشعار الكاليفالا ودراساتها إلى مناهج التعليم في مراحلها المختلفة ، وتعد دراستها جزءا رئيسيا في دراسة الأدب واللغة الفنلندية في كل المستويات . وهناك باحثون آخرون على نفس القدر من الأهمية بين الفنلنديين المعاصرين يكملون الذي بدأه الرواد ، منهم الأستاذ « ماتي كوزي » Matti Kuusi وماتي هافيو Matti Haavio ولا وري هونكو Lanri Honko الذي أصبح رئيسا للجمعية الدولية للقصص الشعبي خلفا للأستاذ كورت رانك

Kurt Ranke ، وم لا يزالون يثرون الدراسات الفولكلورية بأبحاثهم ودراساتهم القيمة .

وعلى أية حال ، فإن فنلندا هي الفولكلور الفنلندى ، ولا يمكن فهم الشعب الفنلندى أو اعتزازه القومى الشديد دون فهم الفولكلور الفنلندى ، فلقد تبلورت المشاعر الوطنية بفضل جمع « لونروت » أشعار الكاليفالا التى تعتبر القوة الموحدة لهم والتى حافظت دراسات الباحثين المتتابة لموادها على بقائها حية وأوجدت ما يسمى باللغة الفنلندية والأدب الفنلندى .

ويكشف ريتشارد دورسون Richard Dorson فى دراسته عن الفولكلوريين البريطانيين British Folklorists الستار عن تاريخ الاهتمام بالفولكلور فى بريطانيا ، موضحا أن الدراسات العلمية التى تتناول المواد الفولكلورية لم تبدأ مباشرة ، بل بدأت بعد فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الاهتمام به ، ومع ذلك فقد مر جمع الفولكلور ، والتعليق على المواد ، بكتاب «وليم كامدن William Camden » عن «لندن» (لندن سنة ١٦٠٥) حتى كتابات « جون أوبرى John Aubrey » فى العقود الأخيرة من ذلك القرن . وأثمرت هذه الدراسات والمجموعات والجهود التى سارت على وتيرة واحدة ، فى وضع الفولكلور فى قالب رتيب .

وكانت المرحلة التالية فى تطور الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا ، هى المرحلة التى تبدأ من منتصف القرن الثامن عشر حتى ازدهار الحركة الرومانسية ؛ فقد شهدت هذه الفترة أعمال الأسقف « توماس بيرسى



Thomas Percy<sup>(١)</sup> . وكان للتيارات الألمانية الأثر الكبير على هذه المرحلة من ناحية تطوير الدراسات ونموها ، وقد ظهر هذا واضحا في أعمال « سير وولتر سكوت » Sir Walter Scott وهي الأعمال التي جمع فيها مجموعة هائلة من الأغاني الشعبية القصصية Ballads ، والأشعار الشعبية . ولكنه كان شاعرا لا يتردد في أن يجري بعض التغيير في هذه الشظايا التي جمعها فأضاف بعض الأسطر إلى النصوص التي جمعها ، كما فعل « توماس بيرسي » قبله ومع ذلك فإن مكانته كشاعر ودارس للآثار قد قدمت الكثير للأغاني الشعبية ، وأكدت الاهتمام بها كما يتضح من كتابه :

*Minstrelsey of the Scottish Border.*

وهو واحد من الكتب التي كانت واسعة الانتشار خلال القرن التاسع عشر وأثرت تأثيرا كبيرا على الدارسين والجامعين على حد سواء ، مما أسهم في انتعاش الاهتمام بالعادات الموروثة في « اسكتلندا » أكثر مما حدث في إنجلترا وكان له أثره في اهتمام « روبرت شامبرز Robert Chambers » وهو أحد تلاميذ « سكوت » بنشر كتاب سنة ١٨٢٥ عن التقاليد السائدة في « ادنبره » ثم أصدر كتابا آخر في السنة التالية عن الغنائيات الشائعة في اسكتلندا<sup>(٢)</sup> .

---

(1) Thomas Percy : Reliques of Ancient Poetry, London 1765  
(توماس بيرسي ١٧٢٩ : — ١٨١١ ، أسقف وشاعر وجامع للبلاد الإنجليزية المبكرة) .

(2) Robert chambers : The Traditions in Edinbrough, Edinbrough 1825 .

: The Popular Rhymes of Scotland, 1826.

ولكننا في الحقيقة لا نعرف لماذا لم يتوصل هؤلاء الدارسون أو الجامعون إلى أسلوب محدد للجمع والدراسة ، فقد كان علماء هذه الفترة يقومون بجمع الفولكلور وترتيبه وتصنيفه وفقا للأسلوب نفسه الذي اتبعوه في جمع غرائب النباتات ، والحيوانات إذ أنهم شغفوا بما اعتقدوا أنه قديم ، فجمعوا آدابا غير محددة الشكل وظواهر قديمة ، واهتموا بالمظاهر الشاذة والأشياء العجيبة بالنسبة إليهم ، وما رأوه أثناء رحلات الاستكشاف من عادات الجماعات والشعوب وأعرافها . . . . الخ مما أسهم في القاء الضوء على العادات الموروثة كما يتضح من عناوين الكتب آنذاك<sup>(١)</sup> .

لقد اتهم حماس العلماء ابان عهد بريطانيا وراثتها في العصر الفيكتوري<sup>(٢)</sup> ، للبحث عن القديم خاصة ، وتدوين كل ما يلاحظونه في الريف وأطراف المدن ، وقامت الجمعيات المحلية التي كانت تنمو يوما بعد

---

(1) Allan Cunningham : Tradition Tales of the English and Scottish Peasantry, 2 vols. London 1822.

John Roby : Traditionary Stories of Lancashire, 2 vols. London 1829.

Samuel Lover : Legends and stories of Ireland, Dublin 1871

Andrew Picken : Traditionary stories of Old Families and Legendary Illustrations of Family History, 2 vols. 1833.

( ٢ ) يطلق مصطلح العصر الفيكتوري على فترة حكم الملكة فيكتوريا بالإنجلترا

من سنة ١٨٣٧ إلى ١٩٠١ وهو العصر التي وطدت فيها إنجلترا امبراطوريتها .

يوم ، والتي كان يرأسها عادة « دوق » أو « لورد » بالبحث والتنقيب عن الدروع الأثرية وأشكالها ونقوشها وعلاماتها وتاريخ الأنساب، وأصول الكلمات لإعداد قواميس تتضمن إلى جانب ما تتضمنه مواد فولكلورية، بالإضافة إلى تدوين الآثار الحية من المعتقدات والعادات والتقاليد المرتبطة بالبيئة ، والحكايات والخزعبلات والأمثال ، ومشاهد الاحتفالات الفريية والألعاب الشعبية ووسائل التسلية وتزجية أوقات الفراغ .

وقد عد الدارسون — في تلك الآونة — العادات جوهر الفولكلور القديم وخاصة ما يرتبط منها بتاريخ معينة ومن ثم فقد ضمن « جون براند » « John Brand » كتابه « الأثرية الشعبية » الاحتفالات المرتبطة بالمناسبات المختلفة ، ومشاهداته على مدار السنة ، وما زال الدارسون يقتفون أثره حتى الآن ، ولا يكاد يمر عام دون أن يعاد إصدار هذا الكتاب مزيدا ومنقحا .

والذى لا شك فيه أن حركة الاهتمام بالفولكلور في بريطانيا قد تأثرت إلى حد كبير بما توصل إليه جامعو الفولكلور في ألمانيا ، وبجهود الدارسين في الدول الاسكندنافية وفي فنلندا خاصة . ويذهب « ريشارد دورسون » إلى أن المرحلة التي تبدأ بعام ١٨١٣ كانت هي مرحلة الأساس بالنسبة لتأريخ حركة اهتمام البريطانيين بالفولكلور ، وأن المرء يستطيع من هذا التاريخ أن يتبع سلسة متصلة الخلفات من الاستجابة لمعرفة الفولكلور ، واندفاعا متزايدا نحو دراسته ، وقد تم في هذه المرحلة الانتقال من مصطلح « الأثرية الشعبية » إلى المصطلح الجديد آنذاك وهو « الفولكلور » على يد

« تومز » ثم تبعه في ذلك بحماس شديد صديقه « فرانسيس جيمس تشايلد Francis James Child » مؤلف كتاب *The English and Scottish Popular Ballads* الذي يعد موسوعة ضخمة عن الأغاني القصصية الشعبية الانجليزية والاسكتلندية، ويتكون من خمس مجلدات (١٨٨٤ — ١٨٨٩) و « توماس كيتلي Thomas Keightley » مؤلف « *The Fairy Mythology* » .

وقد شهدت الدراسات الفولكلورية منذ منتصف القرن التاسع عشر ازدهارا عظيما نتيجة لظروف بريطانيا في ذلك الوقت كتوة إستعمارية، تمتلك نصف الكرة الأرضية تقريبا، ومن ثم سافر البريطانيون إلى أنحاء المعمورة، وأسهموا — ضباطا وجنودا مستعمرين، ورحالة يحبون ربوع آسيا وأفريقيا وغيرها، ومبشرين بالمسيحية، وتجارا يبيعون ويشتررون — في نقل كثير من التقاليد والعادات وأساليب التعبير الشعبية إلى المهتمين بالفولكلور في بريطانيا، اعتقادا منهم — وهم محقون في ذلك — أن معرفة الفولكلور الوطني ستساعدهم في عملهم في المستعمرات، وفي فهم المجتمعات التي يعيشون بين ظهرانيها .

وتميزت هذه المرحلة أيضا بالاهتمام الملحوظ بالتاريخ المحلي ونشر المخطوطات القديمة وازدهار المواد الفولكلورية في الصحف والمجلات المحلية، إنعكاسا للاهتمام العلمي المنظم الذي بدأ منذ أن صاغ « وليم جون تومز » مصطلح « الفولكلور » حتى توج هذا الاهتمام بتأسيس جمعية الفولكلور الانجليزية سنة ١٨٧٨ . ولكن فترة الازدهار هذه لم تستمر طويلا على الرء



من محاولة سير جورج لورانس جوم Sir George L. Gomme وزملائه وتلاميذهم أن يبعثوا الحياة في علم الفولكلور ، بتطبيق الآراء التي تنادى بتطوير مظاهر الحياة القديمة بما يقلام مع الظروف الجديدة التي يعيشونها في مجتمعاتهم ، إلا أنهم لم يستطيعوا تحقيق ذلك ، وانتهى بهم الأمر إلى التحول عن بحث موضوع نشأة التقاليد الفولكلورية واستمرارها وازدهارها أحيانا إلى إعادة أنماط حياة ما قبل التاريخ. ولعل أهم مظاهر هذه المرحلة التركيز على سلوك البدائيين ومعتقداتهم وأنماط حياتهم ، ويكشف صدور كتاب « Primitive Mankind » لادوارد تايلور Edward Taylor سنة ١٨٧١ عن هذا الاتجاه فضلا عن أعمال معاصريه ومن جاءوا بعدهم .

وعرفت هذه الفترة أيضا جهود مجموعة من الدارسين الذين يعرفهم المتخصصون في الفولكلور في العالم كله ، والذين كان لهم الفضل في دفع دراسة الفولكلور خطوات إلى الأمام في بريطانيا وفي غيرها . هؤلاء العلماء هم سير جورج لورانس جوم ، و « ادوين سيدني هارتلاند Edwin Sidney Hartland » و « أندرو لانج Andrew Lang » و « ألفريد نوت Alfred Nutt » . ولعل كل من أتاحت له فرصة الاطلاع على أعمال هؤلاء الرواد ، يتحسر حقيقة على ما كان يمكن أن يقدمه تلاميذهم من اسهام في تقدم الدراسات الفولكلورية في بريطانيا ، وفي أنحاء العالم لو أتيحت للدراسة الفولكلورية أن تحتضنها جامعة « كاسفورد أو كامبريدج أو جامعة لندن » ، ذلك أن دراسة الفولكلور في بريطانيا ، لم تجد لها مكانا في الجامعات والدراسات العليا ، مما أدى إلى تدهورها ، ومن هنا كان العجز

عن تطوير الدراسة واستمرارها ، فاقترنت الدراسات على الجهود الفردية، ولم تكن تلك الجهود في حقيقة الأمر كافية لكي تستمر الدراسة في ازدهارها فالواقع يؤكد أن أى دراسة جادة تحتاج إلى رعاية جامعية . ولعل نذر انهيار الامبراطورية البريطانية ، وبداية الأحساس بغروب شمس هذه الإمبراطورية كان له أثره على عدم الاهتمام بهذا الجانب في بريطانيا .

لقد شهدت المجتمعات الأوربية كلها اهتماما متزايدا بالفولكلور ، على اختلاف في درجة هذا الاهتمام ومدى تأثيره على المستويين المحلي والعالمي ، ولكن الذى لا شك فيه أن الدول الاسكندنافية ( فنلندا والسويد والنرويج ) ودول أوروبا الغربية وعلى رأسها ألمانيا ، ودول أوروبا الشرقية وخاصة روسيا . ( قبل الثورة البلشفية وبعدها ) قد تأثرت بالموجات التى سادت مجتمعات هذه البلدان بعد الثورة الصناعية من انتشار الأفكار الرومانسية والدعوة إلى الاهتمام بالفرد العادى والعناية به ، بصرف النظر عن كونه فذا أو عبقريا أو مشهورا ، وبشوء الأفكار الاشتراكية واعلاؤها من شأن الإنسان البسيط أو الطبقة العاملة ، بالإضافة إلى حركة الاستعمار العالمى وما أدت إليه من شغف بدراسة الثقافات المختلفة وأنماط الحياة الغربية عن حياة المجتمعات الأوربية ، وهو ما انعكس جميعه على الاهتمام بأبداع الشعوب مما سمي آنذاك بالفولكلور .

ويحتاج تتبع مسار حركة الاهتمام بالفولكلور في هذه المجتمعات دراسة خاصة مستقلة تفى بجوانبها المتعددة، وتعطى صورة متكاملة عنها ، ولكننا آثرنا أن نقف عند المعالم الرئيسية التى أثرت تأثيرا يعترف دارسو

الفولكلور جميعا بأهميته وبأنه كان العامل الأساسي في تعميق الدراسة وتأصيل المنهج .

ويعنينا في هذا المقام أن نشير إلى بعض الفروق الرئيسية بين اتجاهات الدراسات في البلدان التي ذكرناها ، فبينما كان الجهد المميز للفولكلوريين الألمان هو جمع القصص عن الشياطين والأشباح والأرواح والأقزام وما شابه ذلك لكي يحصلوا على معلومات عن خلفية دولتهم قبل المسيح ، كما تدخلوا في البداية بالتعديل والإضافة والحذف في المادة الشعبية ، وركزوا أيضا على الحياة الشعبية بمعناها الواسع، فوصفوا العادات والتقاليد والأعراف القانونية وأشكال البيوت وما إلى ذلك ، أقول بينما كان جهد الألمان على هذا النحو فإن جهد الفنلنديين انصب في الأساس على ما يمكن أن نطلق عليه « الأدب الشعبي » وخاصة ما يرتبط منه بالشعر والغناء الشعبيين، وربما كان ذلك مرتبطا بجمعهم اللغة والأدب نظرا لطبيعة ظروفهم الخاصة . كما يمكننا أن نميز اتجاهها مبكرا إلى المنهجية والتأصيل بين الفنلنديين ، ولعل هذا هو ما أدى إلى أن يكون أول المناهج العلمية في دراسة الفولكلور من عملهم ، كما أدى أيضا إلى أن تكون أول محاولة لوضع دليل علمي لجمع المادة الشعبية من الميدان من صنعهم أيضا .

أما جهود الفولكلوريين الانجليز فقد بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وتميزت هذه الجهود منذ بدايتها بالاهتمام الكبير بالعرف والعادات والتقاليد ، واتسعت جهودهم لتشمل الفولكلور البريطاني ، وغير البريطاني ، إلا أن دراسات الفولكلور تحبو في بريطانيا منذ بداية العقد الثالث من هذا القرن ، لتنتقل إلى مراكز أخرى في أيرلندا وغيرها .

## الفصل الثاني في تعريف الفوالكلور





## فى تعريف الفولكلور

يثير الفولكلور — مادة وعلمًا — الكثير من المشا كل التى تنبع فى واقع الأمر من طبيعة المادة نفسها ، وتاريخ الاهتمام بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى من الحدود أو المناطق المشتركة بين الفولكلور — كعلم — وبين العلوم الإنسانية بعضها البعض ، فهذه العلوم تشترك فى أنها جميعا تدرس الانسان فردا وجماعة ، من ناحية الفكر والسلوك ، والعادات والتقاليد ، ونمط الحياة وأسلوب التعبير . . . إلخ .

ويسكاد الفولكلور — دون بقية العلوم الإنسانية الأخرى — أن يكون من ناحية المادة موضوع الدراسة قاسما مشتركا بين العديد من العلوم الإنسانية ، ومن ثم تنشأ الحاجة بالضرورة إلى تحديد المادة ، وتحديد المصطلح الدال عليها كذلك ، حتى لا تبهت الحدود أو تضيع ، فينعكس ذلك على الدراسة . ولا يزال دارسو الفولكلور يمانون إلى الآن من هذه المناطق المشتركة ، وعلى ذلك ، يحاولون من آن إلى آخر أن يتوقفوا قليلا لكي يعيدوا النظر فيما بين أيديهم وفقا للتطور الذى يحدث لدراساتهم ، وللدراسات الأخرى الوثيقة الصلة بمادتهم ، ذلك أن إحدى المشكلات الرئيسية فى هذا المجال أن كل من يسمع كلمة « فولكلور » يظن أنه يعرف بالسليقة ماذا تعنى هذه الكلمة مثلما يظن الشخص الذى يقرأ « الشعر » — مثلا — أنه يعرف ما هو الشعر ، أو أنه يمكنه أن يعرفه . ولكن هاتين الكامتين يصعب تعريفهما بالوضوح الذى نعرف به « الذهب » أو « الأسد » — على ( م ٣ — مقدمة الفولكلور )

سبيل المثال . لقد بدأت المناقشات حول كيفية تعريف « الفولكلور » منذ صاغ « وليم جون تومز » هذا المصطلح ، واستخدمت التعريفات - منذ ذلك الحين - عبارات وصفية غالبا ، ترتبط بالأصل أو الشكل أو الانتقال أو الوظيفة ، لتحديد مدلول هذه الكلمة المركبة .

والحقيقة أن الفولكلور — كأي موضوع ثرى — يكشف عن ضخامة مادته ، ومن ثم فقد عالجها المتخصصون الذين وقفوا جهدهم على دراسته من زوايا عديدة ، وبطرق مختلفة ، وهو كفرع من فروع الدراسة الأكاديمية يبدو محيرا أحيانا بالنسبة لدراسته ، بسبب مرونته ، وشخصيته المتفاعلة باستمرار مع كل ما حولها . وهو - أيضا - على العكس في ذلك من الأدب العربي أو الانجليزي أو الموسيقى مثلا ، لا يخضع لحدود واضحة ، يمكن ضبطها وتعيينها ، ومن ثم فإن الأسلوب الوحيد للقضاء على ما يشبه من مشكلات هو استمرار تطويره كعلم ، واخضاعه للمناقشة بين حين وآخر ، إلى أن يصل إلى الحد الذي يمكن للناس عنده أن يعرفوه جيدا ، وأن يقتنعوا بقيمته ، وبذلك لا يكون هناك مجال للخلط ، أو أدنى احتمال لعدم الوضوح ، وعلى ذلك فإن أول شيء يتبادر إلى الذهن ذلك السؤال - القديم الجديد - الذي شغل الدارسين والجامعيين وغيرهم ، وما يزال يشغلهم إلى الآن . .

ما هو الفولكلور ١١٢٠٠٠

قد يكون من السهل أن نستشير قاموسا عاديا - مثل قاموس « وبستر » لكي يدلنا على معنى هذه الكلمة ، وعندئذ سنجد أن الفولكلور هو « المادة

التي تنتقل عن طريق الموروثات » وهو بعبارة أخرى « حكمة الشعب وأدبه الذي لم يتعلمه من الكتب ». ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نمنع بهذا التعريف ، ومن ثم نحتاج لأن نستشير معاجم أكثر تفصيلا ، وأن ننظر في دراسات أكثر تخصصا كي نستطيع - من خلال الاستقراء والاستقضاء - أن نصل إلى تحديد المصطلح ، وأن نناقش جوانبه المتعددة ، فالحقيقة أنه ليس هناك اتفاق تام بين دارسي الفولكلور حول « ماهية الفولكلور » إذ تعدد وجهات نظرهم وتختلف حول هذا الموضوع . ولا يقتصر هذا التعدد أو الاختلاف على دارسي الفولكلور من الثقافات أو البلدان المختلفة فحسب ، بل أن هؤلاء الدارسين يختلفون وجهات نظرهم حول تعريف الفولكلور ، في إطار الثقافة الواحدة والبلد الواحد ، ومن هنا تنشأ مشكلة التعريف ، ولا بد أن يكون مفهوما منذ البداية ماذا نريد من التعريف ١١١٩

أن كل ما يستطيع التعريف أن يساعدا عليه هو أن نجعلنا نتعرف على موضوعنا بطريقة أكثر وضوحا ، إلا أنه يبقى علينا بعد ذلك أن نعلم بعدم وجود تصنيفات ثابتة تماما ، وأننا لا نستطيع أن نصل إلى إجماع في الرأي ، حتى لو كان هذا الإجماع نظريا ، إلا إذا جمعنا عددا من التعريفات المختلفة من صنع عدد من الدارسين ، قام كل منهم بالبحث في مجال مختلف عن الآخر ، ومن ثم نستطيع أن نتوصل - من خلال مناقشة هذه التعريفات - إلى تحديد دقيق للمصطلح ، وقد لا نتوصل إلى ذلك ، ولكن يبقى أن المشكلة قد ازدادت وضوحا ، وعلى ذلك يمكن أن يأتي باحث آخر ليصل إلى ما فشل غيره في الوصول إليه . وكل ما يمكن أن نعرض عليه في هذه الحالة أن يكون ما نتوصل إليه دقيقا إلى أقصى حد يمكننا الوصول إليه ،



مستفيدين في ذلك من منهج المؤرخ في تعريفه الذي يعتمد على فحص الوثائق والمذكرات والتقويم بنقد النص أيضا حتى يتأكد من صحته ، ومن منهج عالم اللغويات الذي لا يتوقف عن فحص اللغة ودراستها في ضوء أحدث وسائل التسجيل ، إلى جانب استقراء السجلات المدونة للغة أو اللغات التي يدرسها. إننا نطمح أن نصل إلى دقة تعريف عالم الكيمياء للماء مثلا من أنه يتكون من ذرتين من الأيدروجين ، وذرة من الأكسجين ، ولكننا في الوقت ذاته ينبغي أن ندرك أننا نتعامل مع مادة مختلفة ، وظروف غير مماثلة لما هو موجود في الطبيعة .

إن بين أيدينا — على أية حال — كما هائلا من التعريفات ، ينبغي أن نقف عنده وقفة مستأنية. فعلى سبيل المثال يقدم لنا معجم الفولكلور الشهير Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend. واحدا وعشرين تعريفا تحتاج منا أن نناقشها . وعلى الرغم من أن هذا المعجم قد صدر لأول مرة سنة ١٩٤٩ ، إلا أنه يقدم لنا تعريفات أئمة دارسي الفولكلور حتى ذلك الحين ، وكثير منها مازال موضع الاحترام من جانب كثير من الدارسين رغم أنه قد جرى في النهر ماء كثير بعد ذلك .

يرى « جوناس باليز<sup>(١)</sup> » مركزا على مضمون الفولكلور أكثر من تركيزه على الشكل أن « الفولكلور هو العلم الشعبي المأثور، والشعر الشعبي » ،

---

(1) Maria Leach (ed): Funk and wagnalls Standard Dictionard of Folklore, Mythology and Legend, Funk and wagnalls company, New york, 1949 pp 398, Col. 1 (Jonas Balys) .

وعلى ذلك يجعل الفولكلور متضمنا « كل الأشكال الماثورة التي تستخدم الكلمة أداة لها ، والتي خلقها الناس سواء كانوا بدائيين أم متحضرين » ، بالإضافة إلى « المعتقدات الشعبية أو الخزعبلات والعادات والرقصات ، وفنون التشخيص الشعبية » .

وتشارك « مامى هارمون<sup>(١)</sup> » مع « باليز » — إلى حد كبير — في وجهة نظره . فالفولكلور عندها « يمكن أن يظهر في أى موضوع وفي أى جماعة أو فرد ، وفي أى زمان أو مكان » ، ومن ثم فهو « يشمل كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التي يكتسبها الفرد بشكل حتمى نتيجة لتأثير البيئة التي نشأ فيها ، حيث لا يسعى الفرد وراء إكتساب هذه الأشياء سعياً مقصوداً ، ( كالسعى إلى التعلم مثلاً ) ، ولكنه ينشعب بها ، وهو لا يخترعها من عمد ، ولكنها تنشأ بشكل طبيعى ، ودونما تكلف أو افتعال . إتنا نقبل هذه المعلومات والمفاهيم والمهارات ونستخدمها ونغيرها ونوصلها إلى غيرنا ، أو ننسأها دون أية قوة متعسفة من عقول فردية قد تدفعنا إلى ذلك : . وقد يحدث أن تكون هناك جهود مقصودة لحاربها أو لاحتياؤها والإبقاء عليها ، ولكن هذه وتلك دخلاء على طبيعتها وماهيتها » . وعلى ذلك فإن « هارمون » ترى إتنا يمكننا أن نعرف الفولكلور تبعاً للطرق التي يتم إكتسابه بها ، وإستخدامه وتوصيله للآخرين ، لا عن طريق تطبيقه على فروع خاصة من الفنون أو أنواع خاصة من الناس ، ذلك أنه من المعروف أن موضوعات معينة تبدو كأنها أكثر تمثيلاً للفولكلور في عقولنا ، كالمواويل مثلاً ، إلا

---

(١) مامى هارمون Mamie Harmon — المرجع السابق — ص ٢٩٩

أنه لا يوجد شيء في المعنى الأساسي للمصطلح قد يوحى باستبعاد أى موضوع .

إن فولكلور بعض الجماعات - كالفلاحين أو الصيادين مثلاً - أكثر شيوعاً من غيره ، نظراً لطبيعة هذه الجماعات ، والبيئات التى تعيش فيها ، ونمط حياتها ، غير أن كل جماعة ، وكل فرد من أفراد أى جماعة ، إنما يمثل خليطاً من العناصر الشعبية وغير الشعبية ، وهنا يكمن الاختلاف فى النسبة فحسب . . هل هى للفرد أو للجماعة ؟ ويمكن للدارس أن يكتشف أيضاً بعض الخصائص الفريدة التى تكمن فى أمثال وحكايات مأثورة من نتاج الناس العاديين . والذي لاشك فيه أيضاً ، أن هناك جوانب هامة لا بد من التقبيل إليها ، فما كان فى الماضى يعد فرعاً من فروع العلم ، قد يصبح فولكلوراً الآن . مثل علم الفلك القديم ، وأن ما كان فولكلوراً - مثل الزى الشعبي لبنت البلد المصرية - يمكن أن يستخدم أو يستغل بطريقة فولكلورية ، كما هو حادث الآن . ويمكن - أيضاً - لعمل فننى فردى كأبى الهول ، أو تمثال نهضة مصر أن يصبح رمزاً جماعياً ، أو يمكن أن يدخل رمزاً جماعياً - كمروسة الموالد - فى رسوم الفنانين التشكيليين المحدثين . . إن كل ذلك يمكن أن نعده فولكلوراً طالما تم إكتسابه دون قسر أو تعسف واستخدام ونقل بهذه الطريقة ، ونعنى بها الانتقال عن الطريق الشفاهى أو التوارث ، أما إذا إنتهى استخدام العنصر أو قبل أن يستخدم بشكل ثابت لا يتغير فإنه فى هذه الحالات لا يعد فولكلوراً .

إن طبيعة المادة الفولكلورية - كما يراها بعض الدارسين - تمنع وضع أية حدود جامدة للفولكلور ، فعندما تصبح الجماعة وحدة ، يكون الفولكلور

أكثر وضوحاً بما يحمله من تماسك وإستمرار ، ومن ثم يترتب على ذلك أن  
أى شىء يتجه إلى تفكيك الجماعة وفصل مكوناتها عن بعضها البعض -  
كالتمخصص أو التمدن مثلاً - إنما يؤدى بالضرورة إلى تشتيت الفولكلور  
وإضعافه ولكن هذا لايعنى أنه بذلك ينتهى من الوجود ، أو يكف عن  
التطور ، ذلك أن هذا مخالف لطبيعة الأمور ، فالذى يحدث هو أنه بتكيف  
بشكل طبيعى لكى يلائم الظروف الجديدة . هذا بالإضافة إلى أننا لا يمكننا  
أن ننظر إلى الجماعات الآن ، بالطرق التقليدية نفسها ، وباستخدام المصطلحات  
الجغرافية والعرقية المتداولة ، ذلك أن هناك عوامل كثيرة قد دخلت إلى حياة  
المجتمعات الحالية ، حيث يمكن تقسيم الجماعة على أساس السن أو المهنة أو  
الجنس ، أو نوع الاقتصاد الذى يعيشون فى إطاره أو التربية أو الميول .. الخ ،  
كما يجب أن نضع فى اعتبارنا أنه فى المجتمعات المعقدة التركيب تنشأ دائماً  
جماعات جديدة ، تستطيع أن تشكل نفسها للعوامل المشتركة بين أفرادها مما  
يؤدى فى النهاية إلى تكوين خصائص أو صفات جمعية ، تجمع بين هؤلاء  
الأفراد . ولكننا ينبغى أن نكون على وعى كامل بأن الصفات الجمعية التى  
يتمرها تراكم الخبرات والمعارف ، والتى تميز طبيعة الفولكلور ، ويمكننا  
عن طريقها تمييزه والتعرف عليه ، ليست مضادة للفردية ، فالفولكلور شىء  
يشارك فيه الفرد مع غيره تماماً ، فكما أن لكل إنسان عينيْن وأذنين  
ولساناً ، مثلاً ، ولا يمكن لنا أن نجعل من الأشياء ميزات أو صفات  
فردية تخص فرداً بعينه وتميزه من الأفراد ، وإنما هى جزء من سماته الأساسية  
التي يشارك فيها معه كل الأفراد الآخرين ، وتقرب فى الوقت ذاته بينه وبين  
نوعه الخاص الذى ينتسب إليه ، إلا أن ذلك لا يمنع مطلقاً أن هناك فروقاً  
فردية فى تمثل جوانب الحياة المتعددة والتأثر بها ، والتأثير فيها ، تميز بين



الأفراد بعضهم البعض . والذي لاشك فيه أن ذلك ينعكس بالضرورة على الفولكلور ، مما يجعلنا مضطرين إلى أن نضع في اعتبارنا الصفات الفردية التي تميز الأفراد ، بالقدر نفسه الذي تنظر به إلى ذلك مبكراً عندما لاحظ أن الدراسات الخاصة بأعمال رواة البيلينا والحكايات ، والمفنين - على اختلافهم - وكذلك دراسة سيرة حياتهم ، وحياة غيرهم ممن يسميهم « حملة الفولكلور » تكشف عن الدور الكبير الذي تلعبه المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه نشاط العقل الفردي ، في صياغة المادة الفولكلورية . كما يرى ، وهو محق في ذلك ، أن الراوى - أو المغنى الشعبي أو غيرها - ، إنما هو - في الوقت نفسه - مؤلف مبدع<sup>(١)</sup> . والحقيقة أنه لم يعد هناك واحد من دراسى الفولكلور ينظر إلى موضوع الإبداع الشعبي تلك النظرة الرومانسية التي تنسب الإبداع إلى الجماعة كلها أو الشعب كله .

وتنقد « ارمينى فوجلين<sup>(٢)</sup> » استخدام الأنثروبولوجيين الأمريكيين

---

(١) يورى سوكولوف : في جزء من كتابه « الفولكلور الروسى Russian Folklore » ترجمة من الروسية إلى الانجليزية ، كاترين روث سميث Catherine Ruth Smith ونشر عام ١٩٥٠ عن دار نشر « The Macmillan Company » فى نيويورك .

وقد نقل هذا الجزء إلى العربية « حلمى شعراوى وعبدالحيد حواس » تحت عنوان : الفولكلور قضايا وتاريخه « Problems and Historiography of Folklore » ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ — أنظر ٢١ من الترجمة العربية .

(٢) أنظر Erminio W. Vogelini فى « معجم فنك » ص ٤٠٣ عمود ١ .

الشائع لمصطلح الفولكلور ، عند دراستهم لثقافات غير المتعلمين أو الأميين على أنه يدل على الأنواع المتعددة من الشعر ، والثر ، التي تنتقل شفاهاً بين المجتمعات البدائية ، كالأساطير ، والحكايات ، والنوادر ، والدراما ، والفراعات ، والوصفات ، والتوريات ، والألفاز ، والأمثال ، ونصوص الأغاني والأناشيد ... الخ . وهي ترى أن هذا التحديد للمصطلح الذى يميز جزءاً واحداً فحسب فى أى ثقافة أمية يتعارض بشدة مع الاستعمال المؤلف للمصطلح عند دراسى الثقافات الأوروبية ، والأوروبية الأمريكية ، وثقافات الشعوب الأخرى ، فى الثقافات الشعبية ينتقل جزء كبير ، ولكنه جزء فحسب ، من مجموع الثقافة شفاهاً ، وهو ما ينظر إليه دارسو الإنسانيات عموماً على أنه فولكلور ، ومن ثم فهم ترى أن الفولكلور لا يشمل المادة الشعرية والثرية الشفاهية فحسب ، ولكنه يشمل أيضاً كل الفنون المصنوعة الماثورة أيضاً ، بالإضافة إلى الصناعات الفنية الماثورة أو التقليدية ، وجزءاً كبيراً من المعتقدات الدينية والاجتماعية والعادات مما يصنفه الأنثروبولوجيون عادة تحت المصطلح العام « اثنوجرافيا »<sup>(١)</sup> .

---

(١) يعنى مصطلح « اثنوجرافيا » ، وصف الشعوب ، عامة أو ملاحظة المادة الثقافية وتسجيلها من الميدان ، كما يعنى « وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية » ، وهو يعنى عند بعض الدارسين « الدراسة الوصفية للثقافات المختلفة أو لقطاعات ثقافية معينة » ، ويطلق فى فنلندا على « دراسة الثقافة المادية » .

أنظر بالتفصيل قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور تأليف ايكه هولتهكرانس ترجمة الدكتور محمد الجوهري والدكتور حسن الشامى — دار المعارف — القاهرة ١٩٧٢ — ص ١٥ : ١٧ .

أما « ستيث تومسون » فيرى أنه على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن ، إلا أنه لا يوجد حتى الآن إتفاق كامل حول معناها ، فالفكرة الشائعة حول الفولكلور هي « أنه ماثور » أو « أنه شيء من إنسان إلى آخر ، ويحفظ إما عن طريق الذاكرة أو الممارسة ، أكثر مما يحفظ عن طريق الكتابة والتدوين ». وعلى ذلك فهو يضم الرقصات والأغاني والحكايات والتقاليد والمعتقدات والأقوال السائرة للناس في كل مكان ، وهو يتضمن إلى جانب ذلك دراسات عن العادات والممارسات الزراعية التقليدية السائدة ، والجوانب التقليدية للتنظيم الاجتماعي ، ولكن بالنسبة لهذه الجوانب الأخيرة ، يبدو أن هناك اتفاقاً على أن توضع - عندما توجد في المجتمعات البدائية أو التي لا تعرف الكتابة - على أنها جزء من « الأنثولوجيا »<sup>(١)</sup> أكثر منها من الفولكلور . ولكن هذا التقسيم السابق لمجال العمل ، لم يقبل عالمياً ، ومهما يكن الأمر فإن كل هذه الموضوعات المشار إليها ، فيما سبق ، ينظر إليها بين كثير من المتعلمين على أنها فولكلور طالما كانت مأثورة وتقليدية حقيقية<sup>(٢)</sup> .

---

(١) كانت الأنثولوجيا حتى وقت قريب تعرف بأنها الدراسة التاريخية والمقارنة للشعوب البدائية ، كما كانت تعنى عند علماءها الأوائل ، ذلك الجزء من تاريخ الثقافة الذي يتناول بصفة خاصة ثقافة الشعوب التي تعيش في مرحلة ما قبل القراءة والكتابة . والحقيقة أن المفهوم الأساسي في الأنثولوجيا هو الثقافة ، وهدفها هو الحصول إلى معرفة وفهم أعمق للإنسان من الناحية الثقافية ، وعلى ذلك فهي علم الإنسان ككائن ثقافي وهي الدراسة المقارنة للثقافة وبذلك فهي تقابل المصطلح الأمريكي « الأنثروبولوجيا الثقافية » .

لمزيد من التفاصيل والتعريفات ، أنظر المرجع السابق ص ١٨ ، وما بعدها .

(٢) أنظر Stith Thompson في « معجم فنك » ، ص ٤٠٢ عمود ٢ .

أما « آرشر تايلور » فيعرف الفولكلور بأنه « المادة التي تنتقل من جيل إلى آخر ، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة ، وأنه بذلك قد يكون في شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية ، أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو في شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية<sup>(١)</sup> » فكل هذه المواد — تعد — من وجهة نظره — فولكلورا .

ويذكر « تايلور » تعريفاً آخر للفولكلور لا يختلف كثيراً عن التعريف السابق ، غير أنه يضيف إليه جزءاً يرتبط بالمؤلف أو المبدع ، فيرى أن الفولكلور « يتكون من المواد التي تنتقل تقايداً من جيل إلى آخر ، دون اسناد - يعتقد به - إلى مبدع أو مؤلف معين »<sup>(٢)</sup> .

وهكذا نرى من مجموع التعريفات السابقة أن هنا تأكيداً على أن الفولكلور إنما ينظر إليه على أنه الجزء التقليدي من الثقافة الشعبية الذي ينتقل من فرد إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى بشكل طبيعي ، دون حاجة إلى تعلمه أو اكتسابه بأسلوب منظم كالذي نعرفه الآن في مدارسنا أو جامعاتنا . وهذه المجموعة من التعريفات لم تخرج في مضمونها عما ذهب إليه « ليوان » سنة ١٨٩٢ من أن الفولكلور « هو كل ما يعرفه الشعب من خلال التراث ، وأنه تراث العصور الماضية » .

ولعل هذا المفهوم الذي يركز على الجانب المتوارث في الثقافة الشعبية كان استمراراً لنظرة بعض الدارسين إلى الفولكلور على أنه « مخلفات الثقافة

---

(١) أنظر مقال Recher Folklore and the Student of Literature

Taylor في : الآن وندرس المرجع السابق ص ٣٤ .

(٢) محمد الجوهري ود. حسن الشامي : المرجع السابق ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .



القديمة السابقة على التحضر أو الرواسب في البيئة الحضرية «<sup>(١)</sup> فيذهب « جون ميش » إلى أن الفولكلور « هو الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة التي عاشت بين الطبقات غير المتعلمة في المجتمعات المتحضرة واستمرت إلى وقتنا هذا » وهو بذلك يرى أن الفولكلور يتضمن « حكايات الجان والأساطير وشعائر الاحتفالات، والألعاب التقليدية، والأغاني الشعبية والأقوال الشائعة والفنون والحرف والرقصات الشعبية ... الخ »<sup>(٢)</sup> .

أما « تشارلس فرانيس بوتز »<sup>(٣)</sup> فيستخدم لتعريف الفولكلور عبارات « أنه حفرة ترفض أن تموت » ويصفه بأنه « نتاج آلاف السنين من التخلف العلمى والثقافى » ، نتيجة لأن التغيير فى القدم كان أبطأ مما هو حادث الآن ، ومن ثم أخذت العادات والمعتقدات القديمة وقتاً أطول كي تتشكل ، وبذلك أصبحت متغلغلة فى لا وعى الانسان . ويقول « بوتز » أن الفولكلور كان دائماً متعة الأطفال ، ذلك أنه المعروفة الشاعرية لطفولة الجنس البشرى ، كما أنه مصدر سعادة للكبار الذين بلغوا من الحكمة الدرجة التى تجعلهم فى حاجة لأن يجدوا شبابهم عن طريق الانغماس فى بساطة الطفولة « وهو يستمر فى وصف الفولكلور بمثل هذه العبارات التى لا تفيد كثيراً فى تحديد المصطلح أو توضيح جوانبه العديدة ، فهو عنده « غير عقلانى ، وخيالى إلى حد كبير » هذا من ناحية المضمون ، أما أصوله فهى « تتقدم على بزوغ العقل البشرى وتنتمى إلى المناطق الغريزية والوجدانية » .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨١

(٢) جون ميش John L. Mish فى « معجم ذلك » ص ٤٠١ عمود ٢ .

(٣) Charles F. Potter المرجع السابق ص ٤٠١ عمود ٢ .

إن الفولكلور عند «بوتر» يظهر كتفسير ماثور ، وغير مدون عادة ، لأصل الإنسان وتاريخه القديم ، وكشيء متميز ومختلف عن التاريخ الذي هو تسجيل للحقائق ، وهو بذلك — متمشياً مع الفكرة السابقة من أنه حفريه ترفض أن تموت — يرى أنه الموروثات أو الرواسب الثقافية أو البقايا الحية «Survivals» التي تعيش بين الناس الذين ينتمون للمراحل المتأخرة في الثقافة ، سواء كانت هذه الموروثات حكايات أو عادات أو معتقدات أو شعائر أو غيرها من أساليب التكليف مع العالم المؤلف ، والعالم غير المؤلف .

والحقيقة أن هذه النظرة إلى الفولكلور كانت إستمراراً لنظرة بعض الرواد من أمثال «أندرو لانج» إلى العلم الجديد من أنه «دراسة الموروثات أو الرواسب الثقافية»<sup>(١)</sup> كما أن موضوع الفولكلور عند «فاريناك» هو «ذلك الجزء من الماضي الذي يحتوي عليه الحاضر»<sup>(٢)</sup> وهو المعنى نفسه الذي يقصده «لانج» ، و «تيودور بولوس» أيضاً ، إذ يرى أن الفولكلور ليس سوى الرواسب ، وأن إستمرار الابداع الشعبي يمثل جزءاً من منبع بعيد لا ينضب»<sup>(٣)</sup> .

وقد أثارت كلمة «Survivals» وهي التي نعني بها «الرواسب» ، أو الموروثات الثقافية أو البقايا الحية «كثيراً من الجدل حولها ، وقد

---

(١) د محمد الجوهري ود. حسن الشامي ، المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨١

(٣) المرجع السابق ص ٢٨١

استخدمت في بعض التمريرات كما رأينا لتعني أحيانا « شيئا محفوظاً أو حفرة باقية » ، أو « خزعات ليس لها طابع معين » مما دفع كثيراً من الفولكلوريين لدحض هذه الفكرة وتفنيد هذا المعنى ، ذلك أنه يسلب الفولكلور حقه في التعبير عن الحاضر ، والتأثير فيه ، والتأثير به ، ويجعله شيئاً من مخلفات الماضي السحيق ، على أساس أن الجذور الفولكلورية عميقة ، وأن آثارها موجودة دائماً سواء بين الناس العاديين أو الذين وصلوا إلى مستوى عال من العلم والثقافة . وبذا يمكن أن يقال أن الفولكلور تعبير حقيقي مباشر عن عقل الانسان البدائي . ولعل هذه الحقيقة كانت موجودة في عقل « كراب » عندما جعل « مجال الفولكلور كعلم هو إعادة بناء التاريخ الروحي للانسان ، كما يتضح في أصوات الشعب غير المصقولة لا كما يتضح في الأعمال البارزة للشعراء والمفكرين » ويبدو الفولكلور هنا كعلم تاريخي<sup>(١)</sup> ، ولكن الحقيقة أن الفولكلور ، كما ذهب إلى ذلك « سوكولوف » وغيره « صدى للماضي ، ولكنه ، في الوقت ذاته ، صوت الحاضر الدوي » . أننا لانستطيع أن ننكر أن هناك بقايا ثقافية مستمرة في المجتمعات المعاصرة ، « فلن نجد وجهاً للحياة أو للنشاط في المجتمع الانساني لا يعكس بدرجة أو بأخرى خبرة المراحل الماضية للحضارة الانسانية » ، ولكن من غير المعقول أن نجعل هذه الخاصية فحسب هي التي تميز الفولكلور عن غيره من ميادين المعرفة أو الخبرة الانسانية ، إذ أننا يمكن أن نجد هذه البقايا أو الموروثات أو الرواسب في العادات والتقاليد واللغة والفن عامة ، وفي كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية<sup>(٢)</sup> .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

(٢) سوكولوف (عبد الحميد حواس وحلمى شعراوي) ، المرجع السابق ص ٢٧ .

وإمل هذا يؤدي بنا إلى أن ننظر في مجموعة أخرى من التعريفات تركز على أن الفولكلور نتاج جماعي يخلد نماذج معينة من الثقافة ، وأنه يمكن من خلال دراسته شرح جزئيات الثقافة ومعانيها ، وظواهرها التقليدية التي تعبر عن دور التراث في التأثير في جوانب الحياة المتعددة . فالفولكلور عند « تيودور جاستر » هو « ذلك الجزء من الثقافة الذي يحتفظ به عن وعي أو غير وعي في المعتقدات والممارسات ، والعادات والأساطير والحكايات ، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها ، لا عن طباع الفرد وعبقريته » ويضيف أنه أساساً عن الناس ومن الناس وللناس<sup>(١)</sup> أما « جاميسون » فإنه يعد الفولكلور فرعاً من ( الاثنولوجيا الثقافية ) ومن ثم يتكون الفولكلور عنده من ( الأساطير والحكايات الشعبية - بأنواعها المختلفة - والتقاليد الماثورة ، والخزعات ( أو المعتقدات الشعبية ) والديانات والطقوس والعادات والرقصات الشعبية ... الخ ) وهذه الأشكال كلها - في رأيه - نتائج الخيال الانساني، وتظهر بوضوح، كما يتضح تأثيرها عندما تمر الجماعة بأزمة شديدة ، وعندئذ يكون الفولكلور دليلاً مباشراً ، ذا أهمية كبيرة ، على طبيعة الانسان عندما يعرف خوفه أو طموحه ، أو عندما يعبر عن الأمان الذي أضناه البحث عنه<sup>(٢)</sup> .

ويذهب « ماك ادوارد ليش » إلى ان الفولكلور اصطلاح نوعي يدل على العادات والمعتقدات والتقاليد والحكايات وممارسات السحر ، والأمثال والأغاني الشعبية ... الخ . أي انه - باختصار - المعارف او المعلومات او

---

(١) Theodor H. Gaster في « معجم فلك » ص ٣٩٩ عمود ٢

(٢) Raymond Deloy Jamson المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢ .



المعلومات المتراكمة لمجموعة متجانسة من الناس غير معقدة التركيب ، تجمعها روابط مادية مشتركة ، ويوجد بينها روابط عاطفية تضاف على تعبيرهم نوعاً خاصاً من الوحدة التي تأتي من خلال إنتقال المواد الفولكلورية التي ابداعها الفرد والتي يأخذها الناس ويعيدون ترديدها وتعديلها والاضافة إليها او الحذف منها ، ومن ثم تصبح في النهاية نتاجاً جماعياً للجماعة الشعبية او المجتمع الشعبي<sup>(١)</sup> . فالفولكلور - لا شك - جزء من التيار العام للثقافة ، وهو يستمد بقاءه وتكامله وقيمه من الاستجابة المباشرة لتجارب افراد الجماعة ومن الاشتراك العفوي في تجربة الجماعة وخبرتها وامتزاجه بذوقها ، حيث يندمج الفرد في التوحيد بينه وبين جماعته وتراثها ، والحقيقة انه تنبئ الإشارة إلى ان المسئولية الأساسية في هذا الجانب إنما تقع على عاتق الذوق الجماعي المتراكم للأغلبية ، فهو الذي يقوم بالدور الرئيسي في العملية التبادلية للتراثين المدون والشفاهي ، والخبرات المتنوعة الثرية ، وفي استمرار التغيرات الثقافية ، أكثر مما يقع ذلك على عاتق ذوق الأقلية .

ويحتمل تعريف الأنثروبولوجيين للفولكلور مكاناً كبيراً من اهتمام الفولكلوريين ، والمهتمين به عامة ، ذلك ان الأنثروبولوجيين - وخاصة الأنثروبولوجيين الثقافيين - ذهبوا إلى ان الفولكلور هو الأدب الشعبي الذي ينتقل عن طريق الراوية الشفهية « وبذلك استبعدوا كل جوانب الابداع الشعبي الأخرى ، والمعتقدات والحرف وما إلى ذلك مما ورد ، وما يزال يرد » في كثير من التعريفات ، واحالوها إلى مجال علم الاثنوجرافيا

---

(١) Mac Edward Leach المرجع السابق ص ٤٠١ عمود ١ .

الواسع، ودافعوا عن اتجاههم هذا دفاعا قويا - رغم ما يلتناه من معارضة شديدة - حتى أننا نجد أن ثمانية ممن عرفوا الفولكلور في معجم « Funk » قد تبنا وجهة النظر الأنثروبولوجية .

ويمثل « وليم باسكوم » الأنثروبولوجي الأمريكي الشهير، وجهة النظر هذه إذ يعنى الفولكلور عنده « الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها، والأمثال والألغاز والشعر الشعبي، وغير ذلك من أشكال التعبير الفني التي تعتمد على الكلمة المنطوقة ». وهو يستخدم تعبير الفن القولي « Verbal Art » للدلالة على ما يعنيه بهذا الجانب، أو بعبارة أخرى لكي يحل محل مصطلح الفولكلور . وعلى هذا الأساس يستبعد « باسكوم » الفن الشعبي، والرقص الشعبي والموسيقى الشعبية، والأزياء الشعبية، والطب الشعبي، والعادات والمعتقدات الشعبية، وإن كان - في الوقت ذاته - يرى أنها كلها موضوعات جديرة بالدراسة، سواء في المجتمعات الأمية أو غير الأمية، كما يرى أن الشرط الأساسي والضروري لتمييز الفولكلور، هو أنه ينتقل شفاها ولكن ليس كل ما ينتقل شفاها يعد فولكلورا بالضرورة<sup>(١)</sup> .

أما « ملفيل هرسكوفيتز » وهو أيضا أنثروبولوجي شهير فيذهب إلى أن الفولكلور - أصلا - هو دراسة الأشياء والظواهر الثقافية الغريبة التي عاشت في تاريخ الإنسان المتحضر القادر على القراءة والكتابة والتي ترجع إلى عصور سحيقة، ثم أخذ الفولكلور يدل - شيئا فشيئا - على دراسة « الأدب غير المدون » لأي جماعة سواء كانوا يعرفون الكتابة أولا

(1) William Bascom : Folklore and Anthropoloy, Journal of American Folklore, Vol. 66, p 283.

( م ٤ - مقدمة الفولكلور )

يعرفونها . وقد جاء هذا التطور نتيجة طبيعية لتحديد مجال علم الاثنوجرافيا وصقله على أيدي الأنثروبولوجيين، مما أدى إلى تصحيح كثير من النظريات الثقافية وخاصة النظريات المقارنة التي كانت ترى أن البدائيين الذين يعيشون في مجتمعات موجودة الآن ليسوا دليلاً على آباؤهم التاريخيين أو بمعنى آخر أن الإنسان البدائي - أينما كان - ليس سلفاً معاصراً . وقد أدى هذا من وجهة نظر « هرسكوفيتز » إلى تطور دراسة ثقافات الفلاحين الأوروبيين وعاداتهم ، وانفصالها إلى علم مستقل ، مما جعل الفولكلورى حراً في أن يحدد مجال دراسته في الأشكال الأدبية الشائعة بين الناس ، في أى مكان ، سواء كان هؤلاء الناس يعرفون الكتابة أو أميين (١) .

ومن الملاحظ أن هناك الآن اتجاهاً بين الأنثروبولوجيين الثقافيين لاستخدام مصطلحات « الأدب غير المدون » أو « الأشكال الأدبية » أو « الأدب البدائي » للإشارة إلى المواد التي كانت يطلق عليها منذ سنوات غير بعيدة ، اسم « فولكلور » .

ويفرق « هرسكوفيتز » بين « الفولكلور » وبين « الاثنوجرافيا » أو بين « الفولكلور » وبين العلم الذى يصف السلالات البشرية وعوائدها وأخلاقها فكل منهما يتناول بالدراسة جانباً مختلفاً عن الآخر وهو ما تنبه إليه « ستيث تومسون » عند تعرضه لدراسة هنود أمريكا . فإذا عرفنا مثلاً كلمة فولكلور « بأنها دراسة العادات التي تمثل جيلاً مضى في أجزاء معينة من المجتمعات الأوربية » فإن كلمة « فولكلور » ستساوى في هذه الحالة

---

(١) Melville Herskovits في « معجم فبك » ص ٤٠٠ عمود ١ .

مع كلمة « اثنوجرافيا » ، ولكن الحقيقة أن هذه العادات قد تأثرت بالثقافات التي صاحبت هذا التاريخ المنصرم - كما أثرت فيها - ، ومن ثم ستقدم طرق معيشة الأفراد القديمة ، والتي تعد غريبة عنهم اليوم ، وعندئذ فلا يمكن أن تكون كلمة فولكلور مطابقة لكلمة « عادات » . ولعل هذا هو السبب - في الحقيقة - الذي من أجله شقت دراسات الفولكلور في الولايات المتحدة طريقا آخر عما هي عليه في أوروبا . كما أن كلمة فولكلور لا يمكن إطلاقها في كثير من المجتمعات الحديثة على كل أشكال الثقافة التي نجدها ، لأننا إذا عرفنا الفولكلور على أنه العادات ، فإن هذا التعريف - عمايا - سوف يدخل كل التقاليد في مجال الفولكلور ، وهذا ما ينأى عنه أكثر دارسى الفولكلور حماسا . وهنا ينبغي التأكيد على الحقيقة القائلة بأن طرق معيشة أى جماعة أو مجتمع لا تمثل تماما استمرار العادات القديمة ، فلا يستطيع إنسان أن يزعم مثلا أن طرق حياة ومعيشة المصريين الحديثين وعاداتهم تمثل العادات القديمة ، أو هي استمرار لها في كل جوانبها ، فإذا سلمنا أن عادات أى مجموعة بشرية تشترك في تشكيل إطارها الثقافي ، فإننا لا بد أن نلاحظ أن جزءا هاما من كل ثقافة إنما يرجع في حقيقة الأمر إلى ما يتناقله الأفراد شفاهيا ، ولعل هذا هو ما دفع بعض الأنثروبولوجيين إلى تعريف الفولكلور بأنه « ذلك الجزء من الثقافة الذي ينتقل شفاهيا » (١) .

---

(1) Melville Herskovits : The Study of African Oral Art, in  
• Folklore Research Around The World : North American Point  
of View, • ed. by Richard Dorson, Indiana University Press  
1961, P 162.



ويذهب.. « جورج فوستر » بعد أن استعرض المواد التي نشرت على أنها تمثل جوانب أو أشكال متعددة من الفولكلور إلى تفضيل تعريف يصفه بالمحافظة وأنه بعيد عن الشكليات ، وبناء على ذلك يصبح الفولكلور ذا معنى بالنسبة إليه حين يستخدم في الإشارة إلى تباين الناس الأدبي غير المدون، سواء كان هؤلاء الناس قادرين على القراءة والكتابة أو غير قادرين عليهما. وهو يميل الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات والنوادر والألفاظ والأغاني والمعتقدات الشعبية . وتعد هذه المواد في نظره فولكلورا بصرف النظر عن الطريقة التي يقدم بها . ويضيف أن هناك موادا يمكن معالجتها بأسلوب أو بمنهج فولكلوري ولكنها في حد ذاتها ليست من الفولكلور ، ويشير بذلك إلى الألعاب والاحتفالات المختلفة ، وما يدور في حلقات السر... إلخ<sup>(١)</sup> .

أما « ماريان سميث » فتري أن « الفولكلور يعرف عادة إما بشكل حرفي على أنه حكمة الناس أو معرفة الشعب ، أو بطريقة وصفية على أنه ماثور أدبي شفاهي » وهي تعد التعريف الأول تعريفا جيدا يتميز بالشمول والإحاطة ، إذ أنه يتضمن المعتقدات والممارسات الدينية والحكايات الشعبية وما إلى ذلك ، غير أنها تعود لتنتقد هذا التعريف . بأنه يواجه صعوبات جمة عند تعريف المقصود بالناس أو بالشعب على أساس أن التفرقة بين غير المتعلمين أو الأميين وغيرهم من الناس ، باعتبارهم مختلفين — كل منهم عن الآخر — تفرقة غير صحيحة يشك فيها كثير من الدارسين . أما التعريف الثاني فهي ترى

---

(١) George M. Foster في « معجم فنك » ص ٢٢٩ عدد ٢ .

أنه يعتمد على التمييز بين التراث الشفاهي والتراث المدون الذي يتمثل في أعمال القصاصيين والشعراء وغيرهم ، وأن الكثير من تحليلات الفولكلور قد اعتمدت على المادة الشفاهية التي جمعت من مجتمعات لها تراث أدبي مدون ، وعلى ذلك فإن مثل هذا التعريف الذي يقوم على الاختلاف بين المدون وغير المدون يفشل تماماً في مواجهة الظروف التي وجد فيها الهنود الأمريكيون وغيرهم من أبناء المجتمعات التي لم تكن تعلم شيئاً عن فن الكتابة في الماضي .

وتنتهي « سميث » إلى القول بأننا لكي نتجنب المزالق التي يمكن أن يوقعنا فيها أحد هذه التعريفات ، فإنه يبدو من الحكمة أن نعزف الفولكلور بأنه « دراسة المادة القولية بمختلف أشكالها » وبذلك تصبح دراسات اللغويات والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بدراسات الفولكلور ، ولكنها — بالضرورة — تمثل مجالات بحث منفصلة (١) .

وتتفق « كاترين ليومالا » مع « سميث تومسون » في أن اصطلاح الفولكلور رغم عمره الطويل ، لا يزال يتسم بالغموض ، يؤكد ذلك من وجهة نظرها السياق الذي يستخدم فيه المصطلح ، والذي يكشف عما إذا كان من يستخدمه يشير به إلى كل قصص البدائيين غير المدونة ، مما يضع خطأ فاصلاً بين أدب البدائيين وأدب المتحضرين ، أو أنه يشير إلى نوع من القصص المتميز عن الأساطير ، والذي يبدو أنه أقل أهمية بالنسبة للرواة البدائيين . وتري « ليومالا » أنه مما يزيد هذه الحيرة ، ما ارتبط بهذا

---

(١) Marian Smith المرجع السابق ص ٢٤٢ عمود ١

المصطلح من بقايا قديمة في الاستعمال الأوربي، جعلته يعنى « عادات الفلاحين وحكاياتهم ومعتقداتهم » أى على حد تعبيرها - « أنثروبولوجيا الفلاحين »<sup>(١)</sup>.  
والذى لا شك فيه أن تأثير دراسات الفولكلور كنده « Volkskunde » الألمانية واضح تماما فيما أشارت إليه « كاترين ليومالا » وهو ما سنتعرض له عندما نناقش المصطلح الألمانى ، ولكن الحقيقة أن « ليومالا » لم تضيف شيئا ، إلا أنها زادت من أسباب الحيرة التى تعاني منها ، فقد جعلت الفولكلور يقتصر على الحكايات الشعبية فحسب ، وهو ما لم يذهب إليه أكثر المتحمسين لتحديد الفولكلور وتخصيص مجاله ، منعا للغموض واللبس.

ويركز « ريتشارد ووترمان » على ارتباط الفولكلور بالفنون القولية وهو التعبير الذى يفضلهُ الأنثروبولوجيون - كما سبق أن أشرنا - فى جملة قصيرة تقول « إن الفولكلور هو ذلك الشكل الفنى الذى يضم أنماطا مختلفة من الحكايات والأمثال والأقوال والدعوات والأغاني والرقى، وغيرها مما يستخدم اللغة المنطوقة أداة له »<sup>(٢)</sup>.

ويحاول « فرانسيس لى أتلى » أن يصل إلى تعريف محدد للفولكلور مركزا على معيار الانتقال الشفاهى ، دون غيره ، مستبعدا العادات والمعتقدات ، وسائر الفنون التى لا تعد أدبا ، أى التى لا تعتمد على الكلمة كأداة للتعبير ، فالفولكلور عنده « هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية

---

(١) Katharine Luomala المرجع السابق ص ٤٠١ عدد ١

(٢) Richard Waterman المرجع السابق ص ٤٠٣ عدد ٢

الشفهية» وقد توصل «أتلى» إلى هذا التعريف التقليدى بعد استقراء لكثير من تعريفات الفولكلور، مستخدما بعض المعايير الاحصائية، ومستفيدا على حد تعبيره من أسلوب دارسى «دلالات الألفاظ» كما يبدو عند «ريتشاردز» و «أوجدن» فى كتابهما «معنى المعنى»، فقد اتبعنا أسلوبا إحصائيا مع بعض الكلمات المجردة مثل «المعنى» و «الجمال»، بالرجوع إلى تعريفات سابقة لعلماء ثقافة، ثم أخذنا فى تصنيف المعانى المختلفة للمصطلح أو للكلمة مما ساعدهما على تكوين رأى نهائى فيما يبحثان فيه.

ويرى «أتلى» أن قيمة مثل هذا الأسلوب يمكن فى أنه ليس هملا إحصائيا فعنكب، ولكن قيمته الحقيقية تأتى من إمكانية إيجاد عامل مشترك متفق عليه، يمكن أن يلقى القبول من الدارسين جميعا. فهو يرى أن تعريفات الفولكلور المتعددة تقف شاهدا على التشويش والخلط اللذين أصابا عقول الفولكلوريين المتمرسين، مما إنعكس على نظرتهم إلى الموضوع الذى يدرسونه (١).

ولكن التعريف الذى توصل إليه «أتلى» بعد استعراضه للجهود التى بذلت فى هذا الميدان، وهو ما يسميه بعض الدارسين «التعريف الجاهز» إنما يصح فى الحقيقة بالنسبة لصاحبه من زاويتين، الأولى: أن «أتلى» دارس لكل من الأدب الشفاهى والأدب المسدون، والثانية: أنه من الولايات المتحدة الأمريكية. وهو بذلك ينتمى إلى فرع معين من فروع

---

(1) Francis Lee Utly : « Folk Literature, An Operational Definition » (in Alan Dundes : « The Study of Folklore, » P 7: 24).



الثقافة الغربية ، ومن ثم فهو محكوم في نظرتة إلى الفولكلور بهاتين الزاويتين ، مما قد لا نجده مؤثرا في الدارسين من أبناء ثقافة أخرى. فالتعريف في النهاية مرتبط بالثقافة السائدة في المجتمع الذي ينشأ فيه ، ثم هو مرتبط أيضا بحاجة من يصوغه إلى توضيح وجهة نظره ، وهو ما يصدق في الحالتين على كل الذين عرفوا الفولكلور .

ويؤكد بعض الدارسين الآخرين على أن « الفولكلور هو الثقافة التي تنتقل شفاهيا بوجه عام » ، إذ يذهب « بنيامين بوتكين » إلى « أن أهم ما يميز الفولكلور عن بقية الثقافة في المجتمع الحديث ، هو ازدياد أهمية المادة التي تنتقل شفاهيا من جيل إلى جيل بالقياس إلى العناصر التي يكتسبها الفرد عن طريق التعليم » . ومن هنا فإنه يعود للقول بأن جوهر الفولكلور ، أو الجزء الأكبر منه ، « ليس متضمنا في الأغاني والحكايات الشعبية فحسب ، على الرغم من أن هذه الأشكال أكثر وضوحا في دلالتها على الفولكلور كأشكال نابضة بالحياة متميزة عن غيرها ، بل إنه متضمن أيضا في العادات والمعتقدات المرتبطة بالمناسبات المختلفة التي يمر بها الفرد أثناء حياته ، وتنعكس على علاقته بالجماعة ، كما تنعكس على علاقة الجماعة به أيضا ، في الميلاذ ، والختان ، والزواج ... إلخ ... وهي المناسبات التي يشترك فيها الجميع ... المتعلمون والأميون ، والريفيون وساكنو المدن » (١) .

وينظر « أورليو اسينوزا » إلى الفولكلور — كعلم — على أنه ذلك النوع من المعرفة الانسانية الذي يقوم بجمع المادة الفولكلورية وتصنيفها

(١) Benjamin Botkin في « معجم فنك » ، ص ٣٩٨ عمود ١

ودراستها دراسة علمية كما يمكنه بعد ذلك أن يفسر حياة الناس وثقافتهم عبر الأجيال . والفولكلور عند « اسينوزا » أحد العلوم الاجتماعية التي تقوم بدراسة تاريخ الحضارة ، وتفسير جوانبها المتعددة ، وعلى ذلك فهو — كمادة — كم تراكم من الخبرات التي اكتسبها الإنسان ، والتجارب التي خاضها عبر القرون ، فاستقرت في وجدانه على شكل عادات وتقاليد ومعتقدات ، أثرت في حياته ، وما تزال تؤثر فيها فكرا وسلوكا . وهكذا يتكون الفولكلور — وفقا لرأيه — من « المعتقدات والعادات والأمثال والألغاز والأغاني والأساطير والحكايات الشعبية ، والاحتفالات الدينية ، وطقوس السحر والشعوذة ، وما إلى ذلك من مظاهر حياة الأميين ، وعامة الناس في المجتمعات المتحضرة » (١) .

ويضع « جورج هرتسوج » الولايات المتحدة نصب عينيه ، وهو يعرف الفولكلور ، إذ يرى « أن الفولكلور — بمعناه الخاص — وهو المعنى الغالب في الولايات المتحدة يتضمن المظاهر الأدبية والفكرية للثقافة التي استمرت أساسا بتأثير التراث غير المدون . وهو يعنى بهذه المظاهر الأساطير والحكايات والأغاني الشعبية وغيرها من أشكال الأدب غير المدون ، بالإضافة إلى طريقة الكلام الشعبية واللهجات باعتبارها أدوات توصيل هذا الأدب . ويضم « هرتسوج » إلى الفولكلور كل ماله صلة بهذه المظاهر الأساسية ، كالموسيقى والرقص الشعبي لصلتهما الوثيقة بالأغنية الشعبية ، كما يضم العادات والمعتقدات الشعبية ، وما يسميه « العلم الشعبي

---

(١) Ourelio Espinosa المرجع السابق ص ٣٩٩ عمود ١

« Folk Science » إلى هذه الدائرة ، للأسباب نفسها ، فهو يرى أنها ذات تأثير كبير في الأدب . ولكنه لا يقصر هذا الحكم على المواد أو المظاهر التي يرى أن الفولكلور ينبغي أن يقف عندها ، وأن يهتم بدراستها باعتبارها أساسية وجوهرية في دراسة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيرى أن مجال دراسة الفولكلور هو « الحياة الشعبية » بشكل عام أو « ثقافة الجماعة الشعبية بأكملها » ، وهو المفهوم الأكثر شيوعا الآن في أنحاء مختلفة من العالم ، وخاصة الولايات المتحدة . ولكن ذلك لا يعنى — في رأيه — أن على الفولكلورى أن يقوم بكل العمل وحده ، فالاثروبولوجى وعالم الاجتماع ، ودارس علم النفس وغيرهم ، لا بد أن يمدوا يد المساعدة له ، وأن يسهموا معه في دراسة الجوانب المتعددة للثقافة ، ومن ثم يمكنهم الاستفادة من زيادة معرفة كل منهم بدراسات الآخر ، ونتائجها ، مما يعود على العلوم التي يمثلونها خاصة ، وعلى العلم عامة ، بأكبر الفائدة (١) .

ولا تختلف « جرتروود كوراث » كثيرا عن غيرها ممن عرفوا الفولكلور ، إلا في تأكيدها على أنه « نتاج جماعى أساسا ينتقل من جيل إلى جيل ، وهو ما أشار إليه البعض أيضا في ثنايا تعريفاتهم . ويبدو أن الذين استخدموا هذا المصطلح كانوا يقصدون به التطور الذى يحدث للمادة الفولكلورية أثناء انتقالها في المجتمع ، وما يدخله الأفراد الآخرون من تعديلات أو إضافات أو حذف تجعل من الصورة بمكان أن تنسب

---

(١) George Herzog المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢

المادة إلى شخص بعينه، بل تنسب في النهاية إلى الجماعة ككل . والفولكلور عند «سكوارث» « علم المعتقدات الماثورة الشائعة ، والحكايات وكل ما يتناول ما فوق الطبيعة ، وتأثير هذه المعتقدات وانعكاسها على ملابس الاحتفالات والألعاب والأغاني والرقصات الشعبية » . وهي ترى أن مجالات الفولكلور تثير كثيرا من الجدل ومن ثم تذهب إلى أنها في أضيق معانيها يمكن أن تقتصر على « الذكريات غير الواضحة عن الطقوس الدينية القديمة التي ما زالت تعيش في حياة القرويين والأميين » ، كما يمكن أن تكون أيضا - بالمعنى الواسع - « الأساطير والأغاني والحكايات الشعبية ... إلخ مما سبق أن ذكرته » وهي المواد التي يرجع أصلها إلى عهد قريب ، بالإضافة إلى الموروثات الثقافية التي ظلت حية بين المعاصرين .

أما « ماربوس باربو » فقد أخذ يعدد الأشكال الفولكلورية التي تعرفها المجتمعات الإنسانية منذ نشأتها ، بحيث يصبح الفولكلور وفقا لرأيه مرادفا للثقافة الشعبية ، ومؤديا المعنى نفسه ، ومن ثم يصبح مجال الدراسة هو الظواهر الثقافية للشعب في المجتمعات المتحضرة . إن الفولكلور عند «باربو» هو « الرقصات التي تغنى للأطفال ، سواء للاعبتهم أو تعليمهم . . . وهو الحكايات والأمثال والرقصات والألعاب الشعبية والأغاني التي تغنى في مناسبة معينة . . . وهو أيضا الأساليب الماثورة التي تنتقل بها معرفة الأجداد والآباء وخبرتهم إلى الأبناء والاحفاد ، دون الاعتماد على الكلمة المكتوبة أو الكتاب المطبوع » . وهكذا يعيش الفولكلور مرتبطا دائما بحياة الناس ، ويتغير من آن لآخر ليأبى حاجاتهم ، ويعبر عن أمانيتهم ورغباتهم ، ومن ثم فهو قادر دائما على استيعاب العناصر الجديدة وتمثلها وضمها . ويذكر



« باربو » أن الدارسين قد قاموا في القرن الماضي — القرن التاسع عشر — بتجميع كم هائل من المواد ، وأخذوا في تصنيفها ودراستها ، وتخصص كل منهم في شكل من هذه الأشكال ، فمنهم من درس الحكايات ومنهم من تخصص في الأغاني ، وطائفة ثالثة اختارت الحرف اليدوية ، واتجهت مجموعة أخرى إلى الرقصات والألعاب ... إلخ . ولعل أهم ما يمكن أن نشير إليه فيما ذكره « باربو » أنه يجعل الفولكلور متضمنا كل شيء في الحياة تقريبا ، فهو يقول « إن الفولكلور يجب أن يتسع لمتضمن أشكال البيوت وفنون النحت ، وصناعة التماثيل الصغيرة ، وأعمال الصياغة ، وطرق النسيج والحياكة والتطريز » ويزيد على ذلك « أن الوثائق المدونة في أرشيفاتنا قد تكون ملكا للفولكلور بقدر ما هي ملك للتاريخ » وينتهي إلى القول بأن الفولكلور « جزء من ثقافة الانسان منذ الماضي البعيد إلى الآن » ويدخل تحت اصطلاح الفولكلور نشاط الانسان وابداعه ، سواء كان هذا الابداع أو النشاط شفاهيا ، أو حركيا أو صناعيا <sup>(١)</sup> .

وينبغي لكي تكتمل جوانب الصورة التي بين أيدينا ، أن نتناول بالمناقشة بعض المرادفات الأخرى التي تستخدم عادة — شيء من التجاوز — لكي تدل على ما يعنيه الدارسون من مصطلح الفولكلور . ولعل أول هذه المصطلحات المصطلح الألماني « فولكسكندة » *Volkskunde* وهو يعني «دراسة ثقافة الشعب الجرمانى ، والأوربي ، مع التأکید على الفلاحين والناس البسطاء» وهذه هي الترجمة الحرفية للمصطلح ، وهي تشير إلى العلم ، لا إلى موضوع الدراسة

---

(١) Marius Barbeau المرجع السابق ص ٣٩٨ عمود ١

على العكس من كلمة فولسكاور التي تدل على الاثنين معا . ويعرف « فرويد نتال » الفولكسكندة بأنها « دراسة الثقافة الشعبية » وقد اتفق معظم الباحثين على أن موضوعها هو « المنتجات الثقافية التي خلقها الشعب » (١) .

والشيء الجدير بالملاحظة أن الخلاف حول تحديد مفهوم الفولكسكندة، لا يقل حدة عن الخلاف حول تحديد مفهوم فولسكاور، فبينما نجد أن « هان » يرى أنها « الاثنولوجيا مطبقة على شعبنا » — أي الشعب الألماني — يرفض بعض علماء الفولكسكندة اعتبار علمهم « اثنولوجيا » ، ذلك أن الأخير أحدث من علمهم، ويذهب آخرون مثل « برونر » إلى أنها « علم دراسة المأثورات الشعبية » وأنها « دراسة الفلاحين » كما يقول « شبيس » في حين يذهب « رادماخر » و « ايلج » إلى أنها « تدرس الشعب » أو هي « دراسة روح الشعب » كما يذكر « هاوفن » ،

ويعرف « بايتل » الفولكسكندة بشكل آخر ، وإن كان لا يبعد كثيرا عن المضمون العام للتعريفات الأخرى ، فهي « الدراسة العلمية للشعب الألماني من حيث نوعيته الفكرية الخاصة كما صاغتها عوامل الأصل والبيئة والأساس الروحي الإنساني العام والثقافة الاجتماعية في علاقتها مع الظروف التاريخية » . وهذا التعريف يجعل الأساس في هذه الدراسة هو « فهم الشعب

---

(1) Herbert Freudental : Wissenschaftstheorie der Deutschen Volks kunte, Schriften des Niedersachsischen Heimatbunds, Neue Folge, Bd. 25, Hannover 1955, S. 203 : 223.

من خلال ظواهره الثقافية . ويوسع بعض الدارسين الآخرين المفهوم لكي يجعلوه يشمل « الحياة الشعبية » مثلما فعل « لاوفر » فهو يرى أنها « تريد أن تكون مرآة الحياة الشعبية ، أو تصويراً لحياة الشعب كما هي » أو مثلما فعل « كورين » الذي جعلها « تدرس الإنسان » ومن ثم فهي « علم الإنسان » وبذلك أصبحت مساوية للمصطلح الأمريكي « الانثروبولوجيا »<sup>(١)</sup>

وهكذا يبدو لنا أن المصطلح قد اكتسب معناه ومضمونه من طبيعة الإطار الثقافي للجمع الذي صاغه ، واستخدام الدارسين له ، ومن هنا ينبغي أن ننظر إليه من هذه الزوايا ، دون أن يسبب لنا هذا أى مشكلة عند التطبيق أو اختيار المصطلح المناسب في اللغة العربية ، فمن الواضح أننا لا نستطيع أن نستخدم مصطلح الفولكلور كسكنده لكي ندل به على ما نعنيه من مصطلح الفولكلور تماماً ، على الرغم من أن الدارسين المتبحرين بالإنجليزية يستخدمون المصطلحين بمعنى واحد في بعض الأحيان ، ولكن في شيء من الحذر ، وهم يشيرون عادة إلى أنهم إنما يفعلون ذلك تجوزاً لأغراض تعليمية فحسب .

ويستخدم بعض الدارسين مصطلحات أخرى أحياناً مثل « تراث شعبي » ، و « التراث الشعبي » ، و « التراث الشفاهي »<sup>(٢)</sup> ، و « الفنون الشعبية » ، وغير ذلك . ويهمننا في الحقيقة أن نقف عند هذه المصطلحات أيضاً لأنها تثير

---

(١) انظر هذه التعريفات ، وتعريفات أخرى في قاموس مصطلحات الانثروبولوجيا

والفولكلور السابق ذكره ، من ص ٢٦٨ : ص ٢٧٥ ، ص ٢٣٥

(٢) المرجع السابق ص : ٩٠ ، ٩٦٩٥ .

كثيرا من المشاكل ، خاصة بين الدارسين العرب . وإذا اتبعنا الأسلوب الإحصائي فإننا سنلاحظ أن كلمة « تراث » تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم ينبغي لنا أن نحدد مدلولها حتى تتضح أمامنا بقية الجوانب ، فكلمة تراث قد تعني أشياء كثيرة . . . قد تعني مثلا عند بعض الأدباء « القواعد الأدبية التي أخذت شكلا محددا معقدا ثابتا » وقد تعني عند البعض الآخر إحدى قصائد الشعر المشهورة — كإحدى المعلقات مثلا — أو قولا حكما . وتعني كلمة « تراث » في الثقافة العربية — في الأغلب الأعم — ما ورثه الخلف عن السلف من آثار علمية وفنية وأدبية ذات قيمة ، مما يعتز به المجتمع العربي ويتمسك به ، ويعمل على تعريف أبنائه به بوسائل شتى وأساليب متعددة . وعلى أية حال فإننا نعتقد أن مضمون مصطلح التراث « هو انتقال شيء ما عبر الزمن » وأنه بشكل عام « عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل إلى آخر » .  
وبينما يربط هوسكوفيتز بين « التراث » و « الثقافة » بوجه عام ، ويجعله مرادفا لها في قوله « إن التراث مرادف للثقافة ، وإنه شكل ثقافي يتناقل إجتماعيا ويصمد عبر الزمن » نرى « جوجن » Goggin يذهب إلى « أنه أسلوب متميز من أساليب الحياة ، كما ينعكس في مختلف جوانب الثقافة ، وربما يمتد خلال فترة زمنية معينة ، وتظهر عليه آثار التغيرات الثقافية الداخلية العادية ، ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحدة أساسية مستمرة » (١) .

وعلى ذلك يصبح « التراث الشعبي » جامعا للجوانب أو المواد الثقافية



— سواء الفكرية منها أو المادية — التي يتوارثها الناس عبر الأجيال. وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار، وتصبح في جانب من جوانبها فعلا مؤثرا، وسلوكا مرعيا يحرص عليه أصحابه ، ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم ، وليس من المهم في هذه الحالة أن يكون هذا التراث مستمرا عن طريق الكتابة والتدوين ، أو عن غير هذا الطريق ، وبذلك يختلف « التراث الشعبي » عن « التراث الشفاهي » في أن الأخير — إنما هو في الحقيقة — جزء من الأول ، وأنه كما يدل على ذلك تركيبه يعتمد أساسا على الانتقال الشفاهي ، ومن ثم فإنه لا بد من ملاحظة أن « التراث الشفاهي » يختلف عن الفولكلور ، كما أن « التراث الشعبي » ليس هو الفولكلور أيضا ، ذلك أن جزءا هاما مما يدخل تحت مصطلح الفولكلور يأتي من الممارسات اليومية للناس ، والمعارف والعادات الجديدة التي قد يكتسبونها خلال حياتهم ، وما ينشأ من معتقدات جديدة ، تكتسب بعد فترة — تقصر أو تطول — صفة الشعبية نتيجة لتبني الجماعة لها ، وتأثيرها فيها ، وهي ما تصبح بعد ذلك جزءا من التراث . وينبغي هنا أن نؤكد مرة أخرى أن الفولكلور بصفة عامة إنما يتكون نتيجة للتفاعل المستمر بين هذه الجوانب المتعددة كلها أخذا وعطاء ، تأثيرا وتأثرا .

إننا في الحقيقة نحتاج إلى مزيد من الدراسة ، إذا كان لنا أن نفكر في وضع مجموعة من المعايير التي نستطيع أن نميز بها الفولكلور عن غيره من جوانب الإبداع أو الثقافة الشعبية . ولعلنا نلاحظ أنه ليس من السهل في كثير من الأحيان أن نعرف — مثلا — « الفن » وهو مصطلح أقدم كثيرا من مصطلح « الفولكلور » ، ذلك أن وجهات النظر تختلف ، تبعا لاختلاف

المدارس الفنية ، والاستخدام العلمى للمصطلح ، واستخدام الناس له أيضا .  
فى مصر والعالم العربى عامة تستخدم كلمة « فن » لى يوصف بها أى شىء ،  
بما أفقد الكلمة مدلولها المحدد ، فهى تطلق على عمل من أعمال الفنان  
محمود مختار مثلا ، وتطلق فى الوقت ذاته على أى تهريج ، ويصدق الشىء  
نفسه على استخدام لفظ « فنان » فهو يطلق على يتهوفن ، ويطلق أيضا على  
أى إنسان يستطيع أن يعزف على آلة موسيقية أو فتاة تستطيع أن تهز  
أردافها . . ولا يقتصر الأمر على الاستخدام المبتذل للفن فحسب ، بل إنه  
من المؤلف الآن أن نقرأ ونسمع تعبير « الفولكلور الشعبى » فى أحاديث  
وكتابات كثير ممن يعدونهم مثقفين . . ولعله من قبيل تحصيل الحاصل أن  
نؤكد أنه لا يوجد شىء اسمه « الفولكلور الشعبى » .

وهكذا يتبين لنا أن ضرورة تحديد مجال العلم أمر تزداد الحاجة إليه  
كلما توغلنا فى غابة التعريفات و كما لاحظ « فان جنب » منذ مدة ، فإن  
عدم تأكد دراسى الفولكلور من حدود ميدانهم ، قد لصق بهم ، لى  
يصبح بعد ذلك مصدرا للظن فيهم ، ومصدر تأنيب وتوبيخ لهم ، ولكن  
دوما سبب أو مبرر (١) .

والحقيقة أن تحديد مجال أى ميدان ليس أمرا سهلا يمكن التقاطه بمجرد  
النظرة العابرة أو اللمحة الخاطفة ، ولكنه بالتأكيد حصيلة المعرفة النامية  
والخبرة المستمرة بالميدان نفسه عبر فترة طويلة من الزمن . وقد يبدو أن  
اتساع الميدان ، بآفاقه الرحبة ، مما يسر على المدارس مهمته ، ويعينه على

---

(1) Arnold Van Gennep : Le Folklore, Paris 1924, pp 19—20  
( م • — مقدمة الفولكلور )

تحديد مجاله وتعريفه ، ولكن الحقيقة أن الأمر على العكس من ذلك ، إذ أنه يتيح لكثير من الأشياء أن تتداخل وتتشابك ، مما يصعب معه فصلها ، بالإضافة إلى أنها تصبح محل نزاع بين كثير من العلوم المختلفة . وعلى سبيل المثال ، فإن الانثروبولوجيين الثقافييين يعدون الفولكلور فرعاً من علمهم ، وقد توصلوا إلى تعريف محدد لكي يميزوا مجال اهتمامهم ، في حين نرى دارس الفولكلور على الجانب المقابل ، لا يزال يجد أنه من الصعب أن يقدم تعريفاً محدداً أو أن يقدم جملة قصيرة تشخص ميدانه ، وتجدد مجاله ، وهو في جهوده التي يبذلها من أجل الوصول إلى تعريف لاخلاف عليه ، يجد أنه من المستحيل أن يغطي مجاله الواسع النضاض بجملة موجزة واحدة . وهكذا تصبح مهمتنا الحقيقية أن نحاول تشخيص الفولكلور بشكل أكثر دقة ، وبالتحديد أوضح لمجاله ، فمن وجهة نظرنا لا تزال كل تعريفات الفولكلور القصيرة المحكمة غير كافية أو مرضية . إن « بوجز » — مثلاً — يعرف الفولكلور بأنه « الثقافة التجريبية للمجتمعات الانسانية »<sup>(١)</sup> وهو تعبير إذا قبلناه ، فإن علينا أن ندخل كمية هائلة من الممارسات الطبية الحديثة ، وأساليب التربية المعاصرة ، وغير ذلك كثير يفوق الحصر في مجال الفولكلور ، وهو ما لن يقبله أحد بالطبع . ويقترّب من هذا التعريف ، تلك الفكرة العامة التي نستطيع أن نسميها تعريفاً بصعوبة كبيرة ، وهي أن الفولكلور هو « الجانب المأثور أو التقليدي من الثقافة » . ولعله من الصعب أيضاً أن نوافق دوماً نحفظ على رأي « سميث تومسون » في محاولته وضع

---

(1) R S Boggs : Folklore Bibliography for 1950, Southern Folklore Quarterly, 15 ( 1951, P 14 ).

م- يار لتمييز الفولكلور ، على أساس « أن المأثور هو حجر الزاوية في الفولكلور »<sup>(١)</sup> ، ذلك أن الأنثروبولوجيين يعتبرون أن الثقافة كلها - عمليا - مأثورة أو تقليدية . كما لا نستطيع أن نقبل تعريف الفولكلور بأنه « علم البقايا الحية » لأنه يثير مشاكل عديدة ، بالإضافة إلى أنه غير كاف كتعريف للدلالة على الفولكلور . وتعريف « جوزيف ريزان » للفولكلور على أنه الشاعر الجمعية الأساسية لجماعة اجتماعية . وما أعطاه من أمثلة لهذه الشاعر كالرعب والبفض والتبجيل والرغبة ،<sup>(٢)</sup> لا يمكن أن يكون تعريفا بأي حال من الأحوال ، وإنما يمكن قبوله على أنه تعبير عام أو توضيح ، لا أكثر من ذلك .

اننا قد نستخلص مما تقدم أمرين متناقضين يتصلان بطبيعة الفولكلور الأول : أن الفولكلور ربيع دائم ، يظهر للعيان دائما في صورة ندبة منعشة كتشكيل جديد . الثاني : أن الفولكلور شيء مجفف نسبيا ، وأنه غالبا تذكر آلي ، وراسب ثقافي أثرى ، يشير إلى نشاط ماض ، ويعبر عنه ، وأنه يخلو تماما من أي انتاج جديد .

وهكذا يمكن لنا أن نرى أن الفولكلوريين يكافحون في معركة صعبة من أجل تحديد ميدانهم ، في الوقت الذي حل فيه الأنثروبولوجيون المشكلة في بساطة . واستخدموا تعريفا يعتمد على دراستهم للمجتمعات الأمية ،

---

(1) Stith Thompson : Folklore at Midcentury, Midwest Folklore, 1 : 1 ( 1951, p 11 )

(2) Joseph Rysan : Is Our Civilization Able to Creat a New Folklore ? South Atlantic Bulletin, 17 : 3 ( 1952, p 10 ).



ويذهب أحدهم في جملة مختصرة إلى أن « الفولكلور هو الشكل الفني . . . الذي يستخدم اللغة المنطوقة أداة له » .<sup>(١)</sup> والحقيقة أن هذا يشبه أن يأخذ أحد دارسى الفولكلور جانبا من المواد الفولكلورية كالألفاظ أو الحكايات الشعبية ، وسماها أنثروبولوجيا . وقد كتب « هرسكوفيتز » كثيرا حول مفهوم الفولكلور ، وفي إحدى مقالاته الهامة انتهى إلى القول « أننا نعرف ببساطة دراسة الأدب الشفاهى على أنها اهتمامنا الأول » وننظر إلى العادات والمعتقدات على أنها « مظاهر لما كان ذات يوم مجال اهتمامنا »<sup>(٢)</sup> وعلى الرغم من أنه كان رئيس جمعية الفولكلور الأمريكية ، إلا أنه في رأى دارسى الفولكلور كان أنثروبولوجيا ثقافيا ، ولم يكن عالما من علماء الفولكلور . ولا يستطيع الفولكلور بالطبع أن يتبنى وجهة النظر هذه التى ترى أن « الأدب الشفاهى » هو المجال الرئيسى لاهتمام دارسى الفولكلور ، وأن العادات والمعتقدات ، سمات أو آثار ثقافية ، كانت مرة - ولكنها لم تعد كذلك - أحد مجالات اهتمامه . ومع ملاحظة أن الباحثين قد اهتموا بالعادات والمعتقدات الشعبية لفترة طويلة من الوقت ، إلا أنهم قد أخذوا فى الاهتمام المتزايد بالنتائج الأدبية الماثورة ، بسبب طبيعة الدراسة العلمية أو متطلباتها ، ولكن ربما كان ذلك بسبب انسحاب كثير من العادات والتقاليد وتقهقرها واختفاءها تحت سطح الحياة الاجتماعية ، وتدريب الدارسين تحت تأثير المتخصصين فى بعض الأنواع الشعبية ، مما أثر على تناولهم للمادة ورؤيتهم للميدان . وعلى أية حال ، فإنه ينبغى التأكيد على

---

(١) انظر تعريف ريتشارد روبرتس

(2) Melville Herskovits: Folklore after a Hundred years, JAF, 99 : 232, P89-100

أن ميادين العلوم لا تتعدد وفقا لهوى بعض الباحثين ، أو ميولهم الشخصية ، ومن هنا فإن غالبية الفولكلوريين ، سواء في أوروبا أو أمريكا أو غيرها ، لم يفصلوا المعتقدات الماثورة أو العادات عن الأدب الشفاهي ، ولم ينظروا إلى الأخير على أنه الفولكلور الحقيقي ، سواء من الناحية النظرية أو في الجانب التطبيقي . ولعل أوضح مثالين يمكن الاستدلال بهما هنا ، كتابا « الفولكلور في العهد القديم » و « الماويل القصصية (البلاد) الانجليزية والاسكتلندية الشائعة »<sup>(١)</sup> ، ففي كلا الكتابين ، أمكن التعرف بدقة على الأدب الشعبي ، من خلال شواهد الامادات والمعتقدات الماثورة .

إن « هر سكوفيتز » - نفسه - مع أنه استبعد المعتقدات من مجال الفولكلور لم يتردد في وضع موسيقى الجماعة كجزء من الفولكلور الخاص بها ، كما ضمن الفولكلور الأساطير أيضا<sup>(٢)</sup> ، وهو ما يهينا بالحيرة ازاء أرائه ، وهل تعد الأساطير كلها - حيثما وجدت - أدبا حقيقة ؟ وهل

---

(١) د . نبيلة ابراهيم ( ترجمة ) : الفولكلور في العهد القديم - جيمس

فريزر - جزءان - الهيئة المصرية العامة للكتبات ١٩٧٣ ، ١٩٧ .

Francis James Child : The English and Scottish, Popular Ballads, Cambridge, Mass. 1882.

(2) Melville Herskovits : Man and His Works, New York ( 1949, P. 414 )

وانظر أيضا كتابه Suriname Folklore ( New York, 1936 )

فهو يحتوي على كمية كبيرة من الاغانى الشعبية .

نستطيع أن نفصلها عن الدين والطقوس؟ ألا يوجد دور للمعتقدات الشعبية في تشكيلها أو تكوينها؟

ان الملاحظ أن غالبية هذه التقسيمات الفرعية لا تلقى قبولا لدى الفولكلوريين الذين يتعصبون لمادتهم وعلمهم ، فهم يعتبرونها تقسيمات صناعية ، غير طبيعية ، ويتساءلون ماذا نفعل - مثلا - مع المعتقدات التي لا يمكن أن نعتبرها أدبا أو فنا ، كالاعتقاد في أن البومة تثير التشاؤم ، وتنذر الخراب وتجلب الانتباض إلى النفس ، وهو ما يعتقد المصريون عامة ، بينما يعتقد الأوروبيون مثلا أنها كائن حكيم وقور ولا تشائمون منها .. هذه المعتقدات وأشباهاها كثيرة جدا ، أين يمكن لنا أن نضعها .. هل نضعها تحت الدين ؟ أو مع الأسطورة ؟ أنها بالطبع ليست هذا ولا ذاك .. وهناك أشياء أخرى تحتاج للتوقف عندها .. أين يمكن أن نضع التعاويذ أو نصنف الرقى والأدعية القصيرة مثل « ربنا يحب فيك خلقة ، حتى الحصى في أرضه » ، وهي ليست أدبا ، أو فنا في أى تعريف للأدب أو الفن ، وهذه الأشكال - أى الأدعية وغيرها - معترف بها وبأهميتها ، ويوجه الجامع إلى القنبة إليها وجمعها ، كما أنها تستخدم اللغة المنطوقة أداة لها ، ولكنها تظل خارج دائرة ما قصده هرسكوفيتز « بالأدب الشفاهي » .

الأمر الثانى أن الفولكلورى يدرس المواد الماثورة في المجتمعات الأمية وغير الأمية ، في حين أن الأنثروبولوجيين وضعوا في اعتبارهم الأدب في المجتمعات الأمية فحسب على أنه مجال الدراسة . على أية حال إن هدفنا هنا ليس إبراز الصراع الذى لاحظته « أتلي » بين الفولكلوريين

والأنثروبولوجيين<sup>(١)</sup>، ولكن هدفنا هو أن نشير فقط إلى أن الفولكلور لا يمكن تحديده بوضوح عن طريق التفكير فيه على أنه نظام أو مجموعة متميزة وواضحة في الأحداث الاجتماعية أو على أنه نشاط اجتماعي. وبينما يوافق بعض الفولكلوريين على أن بعض موادهم جزء من مجال اهتمام الأنثروبولوجيا الثقافية، فإن أكثرهم لا يوافقون على ذلك، وهو ما يمكن أن نلمسه إذا عدنا مرة أخرى إلى تعريفات معجم Funk.

إن هذه التعريفات مصنفة بشكل شمولي، إلى الحد الذي وصل إلى اعتبار الفولكلور عمايا « أنثروبولوجيا الفلاحين » وأنه يتضمن « العادات والمعتقدات والفنون الزخرفية والتشكيلية والرقصات، والطبوس، والموسيقى »، ولعلنا نعرف أن آخر ملجأ يلجأ إليه أي دارس حين يريد تعريف مصطلحه هو أن يقوم بتعداد العناصر التي يعتبرها داخلة في ميدانه، ولكن هذه القائمة — للأسف — قد تختلف من دارس لآخر. ومن ثم فإنه ليس من المستغرب أن نجد بعض الفولكلوريين — في ضوء هذه الظروف — يسايرون الأنثروبولوجيين في تعريفهم، فهكذا فعل « أتلي »، وكذلك « ريو » الذي أربكته هذه الاختلافات، ومن ثم سأل ثلاثة أسئلة، رأى أنها كافية لحل المشكلة بالنسبة له، ولغيره من الدارسين. ونقتبس هنا

---

(١) Francis Lee Ntly : *Anthropology and Folklore, Second Century, Hoosier Folklore*, 8 : 4, P. 70.

(٢) المرجع السابق ص ٧٥، وما بعدها

(٣) Marcel Rionx : *Folk and Folklore, JAF*, 63 : 248, pp 192 — 193.



سؤاله الثانى ، لكى نوضح أنه لا يوجد اتفاق واضح حول مواد الفولكلور حتى يمكننا أن نجعل موقف الدارس من المشكلة ، مقبولا من الآخرين . إن السؤال هو : هل المفهوم الحالى للفولكلور يسمح لهذا العلم أن يتقدم من مجرد دراسة الأدب الشفاهى بحيث يتضمن دراسة المعتقدات ؟ إن المعتقدات كانت دائما ، تشكل جزءا من مادة الفولكلور أو موضوعاته ، ونحن نعتقد أننا إذا قصرنا الفولكلور على الأدب ، فكأنما نقصر الأنثروبولوجيا على عادات الزوج ، ونحن لسنا مطالبين — مهما يكن الأمر — أن نحدد موضوعنا أو أن ننظر إليه فى ضوء الأسلوب الذى تعامل به الأنثروبولوجيون مع المجتمعات الامية .

ولعلنا نتساءل — من أجل مزيد من الوضوح — هل يمكن أن نجد مواد متميزة نستطيع التركيز عليها باعتبارها مواد فولكلورية ، ويمكننا بواسطتها تمييز الفولكلور عن الأنثروبولوجيا الثقافية ؟ وهل هذه المواد الفولكلورية وثيقة الصلة ببعضها البعض ، ويمكن تحديدها بالقياس إلى مجموعة خاصة من الناس ، اجتماعيا وثقافيا ، فى أى مجتمع ؟

إن هناك جانبا ، يمكننا القول باطمئنان أن الفولكلوريين يوافقون عليه ، وهو أن الفولكلور ماثور ونقى بالمأثور هنا، المنقول بشكل رئيسى عن طريق الكلمة أو المثال أو الحكاية ، وليس ما يذيع أو ينتشر عن طريق المدرسة أو أى شكل رسمى منظم كثمرة للجهود العلمية . أنه ذلك الذى ينشأ بين الناس وينتقل بينهم بشكل غير رسمى ، وينتشر تلقائيا أو عن وعى ، ويقبله الناس دون تحقق ، ويعيدون صياغته بين حين وآخر ، ويطورونه

ليناسب حاجاتهم . وليس معنى ذلك ، أن أى شىء ، مأثور فى الثقافة ، من الضرورى أن ينظر إليه على أنه فولكلور . فاللغة على سبيل المثال ، بينهاها ، ومصطلحاتها تعد من أكثر العناصر التى توصف بأنها « مأثورة » فى أية ثقافة ، ولكنها ليست مجال دراسة الفولكلوريين فى المقام الأول ، فهى قد تأتى فى مرحلة لاحقة ، وتتبع أهميتها من أنها تساعد الفولكلوريين على تمييز موادهم الفولكلورية ، أما الدراسات النحوية والمقارنة بين اللغات وما إلى ذلك ، فأمر متروك للغويين ، وهم عادة لا ينظر إليهم باعتبارهم فولكلوريين . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نقول إن « المأثور هو حجر الزاوية فى الفولكلور » إلا أن هذه الصفة تعد واحدة من عناصره الأساسية عالميا ، ومن ثم فإن السؤال الطبيعى هنا هو . . أى نوع من المواد التى تنتقل بشكل مأثور أو تقليدى ، يمكن أن يتضمنها ميدان الفولكلور الواسع ؟ وما هى هذه المواد ؟ . . هل نستطيع تمييزها ، بشكل علمى ، دونما تحكم أو افتعال من جانبنا ، وهل نستطيع أن نعتبر أن تحديد الميدان مسألة ترتبط بالمنهج الذى يطبق أم أنها ترتبط بتحديد مضمون المادة نفسها ؟ ؟

إن الدارسين فى فحصهم المادة نفسها أو الظاهرة الفولكلورية ، من وجهات نظر مختلفة يكتشفون - يوما بعد يوم - مصادر جديدة للمعلومات والعلاقات ، ظلت فترة طويلة مهملة لا يتنبه إليها أحد ، ومن ثم فإنهم يحاولون عن طريق ملاحظاتهم استنباط ميادين جديدة للدراسة ، وابتكار طرق جديدة ومناهج خاصة لجمع المادة ، والتحقق منها ، وتنظيمها . ويبدوا أنه لا فائدة ترجى من محاولة تحديد الفولكلور عن طريق فحص مناهج

الفولكلور ، ذلك أن كثيرا مما يسمى « فولكلور » ، إن هو إلا مجموعة المواد التي يهتم بها صاحب النهج . لقد حدد علماء مشهورون مثل « كارل كرون » و « ر . د . جاميسون » ، « أندرو لانج » ، و « فان جنب » وغيرهم مناهج دراسة الفولكلور ومن ثم فإن عندنا كمية لا بأس بها من المناهج ، ولكن المحير في الأمر أنه ما زال من الصعب أن نعرف بشكل مؤكد ما هي المادة التي ستطبق عليها هذه المناهج ، ومن المؤكد أننا لا نستطيع تطبيق النهج دون أن نميز مادة الفولكلور عن مادة الأنثروبولوجيا مثلا .

إننا يجب أن نعرف المادة الفولكلورية ، لأن الفولكلور ليس منهجا للدراسة يمكن تطبيقه على أي مادة — فحسب ، وبإيجاز شديد يجب أن نعرف ما الذي نبحث عنه . . إنه الفولكلور — بالطبع — وهو ليس أي شيء ، ومن هنا فإنه يجب أن يكون شيئا يمكن إدراكه في حد ذاته ، لا أن يكون مجرد منهج تطبيقي . ومن ثم فإن المشكلة التي ظلت موجودة إلى الآن ، هي تعيين المجال الذي سيركز عليه الفولكلور كعلم . لقد قال « فان جنب » إن المهم هو أن عملا يخصص نفسه بشكل مبدئي في عنصر خاص من الحياة الاجتماعية، ذلك أنه لا يوجد علم آخر يهتم بشكل مبدئي بهذا العنصر <sup>(١)</sup> . ولكن مع تعيينه هذا العنصر وهو « الشعبية » يظل الأمر غير واضح، وهذه أمثلة أخرى نضيفها إلى ما سبق ذكره . فهرسكوفيتز على سبيل المثال ، يتحدث وتعرينه الأنثروبولوجي مائل في ذهنه ، فيقول

---

(١) فان جنب — المرجع السابق ص ٢٠

إن الفولكلور « هو أبسط تعبير ملموس عن المظاهر الجمالية للثقافة »<sup>(١)</sup>  
ويذكر « آرشر تايلور » الطب الشعبي وفولكلور الأشارات والألعاب  
والكلمات<sup>(٢)</sup> باعتبارها مظاهر متعددة للفولكلور ينبغي دراستها. أما  
« الكسندر كراب » فقد أوضح باختصار شديد أن هدف الفولكلور هو  
أن « يعيد بناء التاريخ الروحي للجنس البشري » وأنه « يهتم بالأصول  
أولا ، والتطور التاريخي لفكرة ما أو موضوع ما ، فالفولكلور يهتم بتاريخ  
الأفكار الانسانية واستمرارها في الكلمات والدعابات ، والحكايات  
والطقوس ... إلخ »<sup>(٣)</sup>.

وعلى ذلك علينا أن نحاول ثانية أن نعين أو نميز المواد الفولكلورية  
كي نخلص أنفسنا من بعض الارتباك والحيرة اللذين نتجا من تأثير علم  
الأنثروبولوجيا وغيره من العلوم على تصور الفولكلور وفهم طبيعته .  
وسوف نتبع في هذا الشأن منهجا تحليليا يركز على المادة التي ذكرها

---

(١) بلايفل هرسكوفيتز - المرجع السابق ص ١٤٤

(٢) آرشر تايلور - المرجع السابق ص : ٣ ، وما بعدها

(3) Alexander H. Krapp : Science of Folklore, London  
1930, P xx

انظر أيضا : Andrew Lang : Custom and Myth, 2nd Ed.  
London 1885, P II.

حيث يقول « إن الفولكلور يجمع المعتقدات الباقية ، والحكايات ، والأفكار  
الموجودة في عصرنا ولكنها ليست منه ، ويقارن بينها ،



الفولكلوريون الحقيقيون ، واهتموا بها <sup>(١)</sup> ، واضعين في اعتبارنا وجهات نظرهم المختلفة ، محاولين أن نعرف من خلالها ما إذا كان الفولكلور بمواده المتعددة يمكن أن ينظر إليه على أنه ميدان واحد أم أن ذلك غير ممكن .

لقد اهتم معظم علماء الفولكلور بالمعتقدات الشعبية ، والحكايات الشعبية والملاحم ، والنوادر ، والنكات . والأغاني الشعبية ، والمواويل بأنواعها المختلفة ، والفنون التشكيلية الشعبية ، «الموتيفات» الأسطورية ، والاحتفالات الشعبية والطقوس ، والرقص الشعبي ، والموسيقى الشعبية ، سواء كانت آلية أو لا تعتمد على آلات موسيقية ، والألعاب الشعبية ، والرق والتعاويد ، والألفاظ ، والأمثال ، والممارسات الشعبية ذات الصلة بالمعتقدات الدينية ، وكثير من مظاهر الحياة الشعبية المتنوعة ، وهي كلها تشترك في مجموعة من السمات الأساسية ، مثل أنها مأثورة ، وغير معروفة الأصل تماما ، كما أنها قاسم مشترك بين أفراد الجماعة الشعبية .

وفي خضم هذه الدوامية من المواد المتنوعة ، ماذا يمكن أن يعد عنصرا متميزا في الحياة الاجتماعية ، لا يهتم به — بأدى ذى بدء — أى علم آخر ، حتى نستطيع أن نعتبره ، دون أن ينازعنا أحد في ذلك ، مجالا خاصا للدراسة الفولكلورية . إن الميدان الحقيقي للفولكلور ، لا يمكن أن يكون

---

(١) على سبيل المثال : فريور ، وأرنولد فان جنب ، والفريد نف ، وأندرو لانج ، والكسندر كارمايكل ، وادوين سيدنى ، وهارتلاند ، وجين هاريسون ، والكسندر كراب ، وجوزيف كامبل ، ووللم مانهاردت ، وشارلوت برون ، وغيرهم .

الأدب وحده ، أو الفنون وحدها أو المعتقدات دون بقية الجوانب ، وهذا هو الأساس الذي يبنى عليه كثير من الفولكلوريين نظرتهم إلى الفولكلور ، فصامويل بايارد — مثلا — يحدد المواد الفولكلورية بأنها « التكوين الاسطوري والفلسفى والجمالى المكون لعقلية الأميين ، أو الذين لم يدخلوا المدارس ، ولم يثقلوا تعالما نظاميا ، أى الشعب على سجيته أينما كان » وهؤلاء ليس من الضروري — فى نظره — أن يكونوا محددين بالجماعات غير المتمدنية أو غير المتعلمة فى المجتمعات المتمدنية . إنه يستبعد علم اللغة فى ذاته ، والحرف غير المرتبطة بالطقوس ، ومن ثم فالمواد الأولية للفولكلور عنده ، تتكون من مجموعة من الأفكار الابداعية Creative Ideas أو الخلقة تلك الأفكار هى التى ترتبط بالكون ، وما فوق الطبيعة ، والحكمة والبطولة والجمال ، وما إلى ذلك . وهو يرى أن الفولكلور يدرس هذه الأفكار من ناحية المظاهر التى تبدو بها فى الحياة ، ولا يدرسها فى حد ذاتها ، وعلى ذلك تصبح مهمة الفولكلورى هى كشف الأشكال المتنوعة لهذه الأفكار ، ووصفها ، وتثريتها ، وتأثيرها ، وتتبع انتشارها ، وتطورها كلما كان ذلك ممكنا ، وتحليل وظائفها ، والتغيرات التى تحدث لهذه الوظائف . ثم يزودنا بقائمة طويلة لعدد من الموضوعات الفولكلورية النموذجية مثل « العين الشريرة .. الحيوان المساعد .. علامة القرنين .. احتقار أصغر الأبناء الذى يقوم بالعمل الممتاز .. اللص الشريف الذى يأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء .. الفتاة التى تتنكر لتتبع حبيبها الذى يمنعها من مصاحبته .. ملابس الحداد السوداء .. ارتباط الحظ ببعض الأرقام والعكس ... الخ .

ويذكر « بايارد » أن هذه الموضوعات يمكن أن يكون لها أسماء

معددة أو تصنف تحت عناوين أخرى، فهي قد تسمى معتقدات، أو رموزاً، أو أنماطاً، أو عادات، أو ممارسات، أو أساليب فنية، أو أساطير أو غير ذلك. ولكنها في النهاية تعبر في رأيه - أيا كان الاسم الذي توضع تحته - عن أفكار ابداعية شعبية مأثورة. <sup>(١)</sup> وهكذا نرى أن «بايارد» في محاولته لحل المشكلة، قد زادها تعقيداً، كما زاد من حيرة الدارسين وارتباكهم، خاصة وهم يرون علوماً أخرى تنازعهم مادتهم، وتنكر عليهم حقهم فيها، وتحاول أن تقلص مجال اهتمامهم وامل ذلك - في الحقيقة - هو سبب الخلاف بين الدارسين حول تضمين الفولكلور، هذه الأشكال أو تلك، زيادة أو نقصاً، تبعاً لوجهة نظر كل منهم، والتخصص الذي يمثل، وهو ما انعكس على الخلاف حول تحديد ماهية الفولكلور وتعريفه، تعريفاً محدداً.

إننا سوف نعود مرة أخرى إلى ما فعله «أتلي»، محاولين الاستفادة من منهجه الذي سبقت الإشارة إليه، فقد ركز في محاولته الاحصائية على الجوانب أو الكلمات الأساسية التي وجدها في التعريفات التي ناقشها لكي يتوصل في النهاية إلى العنصر المحوري أو الرئيسي في الفولكلور ومن ثم يبنى تعريفه على أساسه. وجد «أتلي» أن هذه الكلمات هي «شفاهي» و «انتقال أو تداول» و «مأثور أو تقليدي» و «جماعي»، و «رواسب أو موروثة ثقافية»، وأنها كلمات محورية متداولة في معظم التعريفات، وانتهى إلى أن هناك كلمتين اثنتين أكثر شيوعاً من غيرها في التعريفات

---

(1) Samuel Bayard: The Materials of Folklore, JAF. 66: 259, pp 1 — 17.

كلها، وهما « ماثور » وكلمة « شفاهى » ، ومرادفاتهما مثل « المنطوق » و « القولى » ، و « غير المكتوب » ، وأضاف أنه يمكن أن نعتبر « الانتقال الشفاهى » مرادفاً « للماثور » . وبذلك يصبح المحور الرئيسى فى الفولكلور هو « الانتقال الشفاهى » وهو ما بنى تعريفه عليه <sup>(١)</sup> .

وينتقد « آلان دندس » التركيز على « معيار الانتقال الشفاهى » كأساس لتمييز الفولكلور وتعريفه ، ويرى أن هذا المييار سيقود إلى مجموعة من المشاكل النظرية ، وأول هذه المشاكل — من وجهة نظره — <sup>(٢)</sup> أنه فى ثقافة لا تعرف الكتابة ، ينتقل كل شىء شفويا ، ولكن هناك مظاهر ثقافية كثيرة ، كاللغة وطرق الزراعة والصيد ، وقواعد الزواج مثلا ، تنتقل شفويا ، ولكن عددا قليلا جدا من الفولكلوريين هم الذين يذهبون إلى أن هذه المظاهر تعد فولكلورا ، وحتى فى ثقافة تعرف الكتابة فإن بعض المعلومات والخبرات التى تنتقل شفويا ، مثل كيف يقود الإنسان سيارة ، أو كيف ينظف أسنانه ، ليس من المؤلف أن تصنف على أنها فولكلور . وعلى ذلك فما دامت هناك مواد أخرى يمكن أن تنتقل عن طريق المشافهة ، فإن معيار الانتقال الشفاهى — فى حد ذاته — يصبح غير كاف للتمييز بين الفولكلور ، وبين غيره مما لا يمكن اعتباره فولكلورا .

والمشكلة الثانية أن هناك بعض أشكال من الفولكلور عرفت مدونة ، مثل حكايات ألف ليلة وليلة ، وحكايات الأخوين جريم ، ولا يستطيع

---

(١) فرانسيس لى أتلى — المرجع السابق ص ٨

(٢) آلان دندس — المرجع السابق ص ١ : ٣



أحد أن يدعى أن هذه النماذج ليست من الفولكلور ، مجرد أنها — في بعض فترات تاريخ حياتها — قد دونت أو عرفت عن طريق كتاب مطبوع. أما المشكلة الثالثة الخاصة بمقياس الانتقال الشفاهي ، فهي تتعلق بتلك الأشكال الفولكلورية التي تعتمد على حركات الجسم كالرقصات والألعاب مثلا . . . إن الطفل قد يتعلم هذه الأشكال عن طريق المشاهدة والمشاركة ، دون ضرورة لتعلمها حرفيا أو دون ارشاد ، وتوجد هذه المشكلة نفسها في الفن الشعبي ، فهو كرموز متوارثة ، لا ينتقل شفويا . وعلى ذلك يظهر أن الفولكلور ينتقل من شخص إلى آخر بشكل مباشر غالبا ، عن طريق الكلمة أو الفعل ، ولكنه ينتقل أحيانا بطريق غير مباشر أيضا ، وخاصة في المجتمعات الحديثة ، بين أناس لم يحدث بينهم اتصال مطلقا .

وعلى الرغم من أن « أتلى » قد ركز تركيزا شديدا على معيار « الانتقال الشفاهي » ، إلا أنه لم يغفل أيضا بقية الجوانب ودلالاتها ، فقد لاحظ أن مصطلحات « الموروثات أو الرواسب الثقافية » و « الجماعية » كانت مثار نقاش كبير ، وخلاف بين الدارسين ، وعلى ذلك فإن « أتلى » ينتهي إلى أن عددا كبيرا ممن عرفوا الفولكلور قد اتفقوا على أنه يتضمن مواد من المجتمعات البدائية والريفية ، كما يضم مواد من الثقافات الفرعية في المجتمعات المتعدنية أيضا ، وأن هذه المواد يمكن تلخيصها فيما يلي :

١ — الأدب والفنون الأخرى

٢ — المعتقدات والعادات والطقوس

٣ — الحرف الشعبية كطرق الغزل ... وما إلى ذلك

كما أشار إلى أن اللغة والكلام الشعبي قد ذكرا في بعض التعريفات ، ولم تذكرها معظم التعريفات ، ومن ثم فهو لا يميل إلى إدخالهما كمواد أساسية من مواد الفولكلور . . (١)

على أية حال ، اننا نلاحظ أنه رغم اختلاف وجهات النظر حول التعريف ، إلا أن هناك شيئا متفقاً عليه إلى حد ما بين الفولكلوريين وهو المواد التي يتضمنها أو التي يجب أن يتضمنها . ويبقى هناك جانب مهم لا بد من مناقشته ، قبل أن ننتهي إلى رأي في تعريف الفولكلور ، وهو مفهوم « الشعب » ذلك أننا نتفق مع « ألان دندس » في « أن بعض الفولكلوريين لا يزالون يربطون خطأ بين الشعب ، ومجتمع الفلاحين أو المجموعات الريفية ، فإذا قبلنا هذا المفهوم الضيق للشعب ، كان علينا عند التعريف أن ننتهي إلى أن ساكني المدن الحاليين لم يكونوا يوماً من الشعب ، وأنهم ليس لهم فولكلور ، كما أن هناك نظرة مضللة مشابهة للنظرة السابقة ، وهي أن الفولكلور نتاج للماضي السحيق ، وأن الوجود اليوم منه ، ما هو إلا بقايا متفرقة أو شظايا باقية من الماضي ، وعلى ذلك فإنه وفقاً لهذه النظرة غير الصحيحة وغير العلمية ، لا ينتج الناس فولكلورا جديداً ، أو — بصورة أدق — أن المعاصرين ينسون فولكلورهم يوماً بعد يوم ، ومن ثم فإنه سرعان ما سينقرض ويختفي من الوجود (٢) .

والآن ماذا يقصد الدارسون بمصطلح « الشعب » . . تبعا لمفهوم « تومز »

---

(١) فرانسيس لى أتلى — المرجع السابق ص ٩

(٢) ألان دندس — المرجع السابق ص ٢

( م ٦ — مقدمة الفولكلور )

عندما صاغ مصطلح الفولكلور ، فإن « الشعب » يصبح هو « ذلك الجزء من السكان الذى احتفظ بالمعادات وآداب اللياقة القديمة . . أى الفلاحين وأهل الريف »<sup>(١)</sup> . وهذا الفهم للشعب هو الذى دفع « أندرو لانج » إلى تعريف الفولكلور بأنه « دراسة الرواسب أو الموروثات الثقافية » . ويذهب « ردفيلد وسمنر » إلى أن الشعب « جماعة محافظة ملتزمة بالقديم » ويقول « ردفيلد » فى مكان آخر ان مصطلح « شعب » يشمل الفلاحين والأجلاف الذين لا يعتمدون على المدنية اعتمادا كاملا. أما « أودم » فىرى أن « الشعب » يعنى « جماعة تاريخية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة . ويعرف « بتش » « الشعب » معتمدا على التمييز بين هؤلاء الذين يغلب عليهم الجانب العاطفى فى تفكيرهم وممارستهم للحياة ، وبين هؤلاء الذين تسيطر عليهم العقلانية ومنطقية التفكير فيقول « أننا نفهم من كلمة Folk ذلك الحشد الكبير من أولئك الذين تتميز حياتهم الداخلية — بصفة عامة — بمشاعر حادة وخيال حى ، فى حين نجد فى دنيا المتعلمين أن التفكير المنطقى هو المسيطر فعلا ، أو ينبغى أن يكون كذلك » . و « الشعب » عند « فايس » نوع من السلوك الذى يساهم كل فرد فيه بنصيب ، وهو عبارة عن موقف عقلى وروحى يحدده التراث والمجتمع وفى المفهوم الإثنولوجى ينظر إلى « الشعب » على أنه « عامة الناس الذين يشتركون فى رصيد أساسى من التراث القديم »<sup>(٢)</sup> .

وفى مقالة عن « الفولكلور والتاريخ » حاول الكاتبان ل . لا كورسيير ،

---

(١) انظر رسالة تومز ص ١ وما بعدها من الكتاب .

(٢) د . محمد الجوهري ، د . حسنى الشامى - المرجع السابق ص ٢٣١: ٢٣٥

وف . سافارد أن يوضحا العلاقة بين الفولكلور والتاريخ . ولن ننهم هنا بالدور الذى يرى الأستاذان أن الفولكلور يلعبه فى بناء التاريخ العام للأمم من الأمم ، وذلك أن الأكثر أهمية أن نتعرف على نظرتهم إلى الفولكلور ، وتعريفهما للشعب .

أنهما يريان أن « دارس الفولكلور يذهب إلى الشعب ليلتقط الفولكلور ويلاحظه أثناء حركته فى المجتمع ، وأن « مادته — الشعب — لا تعرف بموطن السكنى ، أو بالعادات أو بالفقر والثراء ، أو الطبقة الاجتماعية أو باستعمال السياسيين ، كما أن الدارسين « لا يميزون بين الريف والحضرى أو بين العامل والبرجوازي . . إلخ بل أنهم يبحثون عن الشعب التلقائى . . ومادتهم هى كل ما تنتجه العبقرية الشعبية من أفكار وعادات ومشاعر ، وخلق وابتكار . . إنها كل ما يعبر عن أصالة الشعب عن طريق المثل أو الحكاية . . وكل ما تفجره طبيعة الشعب من تجارب فى كل لحظة » (١) ويثير هذا التعريف — إذا جاز لنا أن نعده تعريفاً — سؤالين ، ما هو الشعب وأين يمكن أن نجده ؟ وما هو نتاج ذلك الشعب ؟

إن الكاتبين يقولان « أننا لا نستطيع أن نجد الشعب فى أى مكان ، بل أن الشعب يتحدد وجوده تبعاً لعوامل جغرافية وإجتماعية محددة ، فالشعب يجب أن يكون مختلفاً عن الخاصة ، كما أن الفولكلور مختلف عن تأثيرات الطبقات العليا وتراثها ، ومهمة دارس الفولكلور هى أن يتعرف على العبقرية الشعبية ، من خلال المأثورات الجماعية المجهولة المؤلف التى تعبر عن الحاجات

---

(1) L. Lacourcière, et F. A. Savard : Le Folklore et L'histoire, Archives de Folklore, vd. I, P 5.



الروحية والمادية للإنسان الشعبي<sup>(١)</sup> .

ولعلنا نلاحظ من استقراء هاتين العبارتين أنهما يريان أن الاهتمام الرئيسى لدارس الفولكلور يجب أن يكون « الشعب » الذى يعتبرانه جزءا من السكان ، بالإضافة إلى الموروثات الشفاهية المجهولة المؤلف والجماعة .

لقد استخدم المؤلفان تعبيرات ، مثل « شعب تلقائى » و « العبقرية الشعبية » و « الطبيعة الشعبية » و « التأثير الجماعى المجهول المؤلف » وهى كلها تعبيرات أقل ما يقال عنها أنها ذات طابع رومانسى لعله متأثر بمثاليات هرذر ، وشلينج ، والأخوين جريم ، إذ تظهر عند هؤلاء الرومانسيين صورة هؤلاء الناس التلقائيين الذين يبدعون الشعر والأغاني والحكايات ، كما أنهم تحدثوا أيضا عن التدفق الشعرى الأصيل ، المجهول الأصل ، والذى يعود إلى بداية التاريخ ، واستمر حيا من خلال الشعب حتى أيامنا هذه . والحقيقة أن الفولكلوريين الفرنسيين مازالوا متأثرين بهذه الأفكار ، ومن ثم ينظرون إلى الفولكلور على أنه عمل فني محض لم تزيفه المدنية والكتب ، وأنه مؤلف من قبل الجماعة . وهذه الفكرة تكاد تكون راسخة تماما فى عقولهم حتى أنهم يذهبون إلى أنه طالما وجد اسم مؤلف على أغنية ، كانت من قبل مجهولة المؤلف أو ينظر إليها على أنها كذلك ، فإن الفولكلوريين الأنقياء الحقيقيين ، لن يولوها إهتمامهم ، ذلك أنها تفتقر إلى نقاء الأغنية الشعبية الجماعية المعنوية المجهولة المؤلف .

ومهما كان رأينا فى تأثير النظرية الرومانسية على « لا كورسيير

وسافارد » ، فإن الذى يهمنى هنا هو أن نفحص مدى صحة هذا المفهوم عن الشعب .

لقد ناقش « هنرى دافنسون » مؤلف « كتاب الأغاني<sup>(١)</sup> » المشكلة من ناحية احتمال وجود مثل هذا الشعب من وجهة نظر الأمة الفرنسية ، فهو يرى أن هذا المفهوم إذا كان صحيحا ، فبإياه يجب أن يكون هناك جزء من الأمة قد انفصل تماما عن ، والخاصة ، ، وأن هذا الجزء يفترض أنه مكون من أفراد أميين لا يعرفون القراءة والكتابة وفي استطاعتهم تطوير ثقافة جمالية خاصة بهم . ويضيف أن الدارسين إذا ذهبوا لدراسة هؤلاء الناس ، فإنهم سيجدون مواد كثيرة تناسب غرضهم ، ولكنهم سيجدون أيضا أن بعضا من إنتاجهم يجب أن يستبعد لأن مؤلفيه معروفون ، في حين أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فالمجتمعات المعاصرة لم تعد تعرف تلك الطبقة أو الجماعة المعزولة تماما عن بقية الشعب بحيث لا تؤثر فيه ولا تتأثر به ، فالمدرسة والراديو والجرائد تنقل إلى كل إنسان تقريبا في أى مجتمع المعلومات والمعارف المختلفة .

أن المضى في متابعة « لا كورسيير وسافارد » يوحى بأنهما لم يكونا مهتمين تماما بهذا الفرض عن « الشعب » ، فهو ليس الأفراد ولا الجماعات أو المجتمعات ولكنه سمات أو آثار جمالية موجودة في بعض الأفراد ، ومن ثم تتبعنا بعض الأغاني والحكايات القديمة التى اعتقدا أنها تحتوى على قيمة أدبية كبيرة . . هذه الحكايات والأغاني يمكن أن توجد — كما يقولان —

---

(1) Henri Davinson : Le Livre de Chansons, Neuchâtel, 1965, pp 39—40

في أى مكان ، وبين أى فئة من فئات المجتمع ، وبدلاً من جمعها حينها وجدت ،  
ودراستها ، ذهبنا إلى الميدان تحت تأثير بعض أفكار الرومانسيين الألمان ،  
ونسبنا كل المضامين للأفراد الذين أمدوهم ببعض آثار الأدب الشعبي . وهكذا  
قسماً المجتمع إلى قسمين :

الأول : الشعب وهو على سبيل المثال الأفراد الذين يعرفون بعض الأغاني  
والحكايات والأمثال وما إلى ذلك ، مما يجتمل أنهم يتذكرونه من الماضي  
البعيد .

والثاني : الخاصة وهم أصحاب الثقافة الرفيعة المتعلمة من الكتبة .

والحقيقة أن معرفة — أو عدم معرفة — بعض الأغاني والحكايات ،  
لا تصلح أساساً معقولا أو مقوما صالحا لتمييز مجموعة من الأفراد على أنهم  
شعب ، أو لبناء دراسة علمية ، فالاختلافات الملاحظة بين الأفراد والجماعات  
من وجهة نظر علم الاجتماع والأنثروبولوجيا — تأتي في الحقيقة من أنهم  
تتاج بناء اجتماعي يتضمن أشياء كثيرة ، ويتأثر بدرجة إيقاع التغير الثقافي  
الذى ينعكس على الأفراد والجماعات . ولا شك أن الدراسة التى تنتخب  
بشكل عشوائي عناصر معينة من ثقافة مجموعة واحدة ، قد تصلح — من وجهة  
نظر — كأساس لدراسة أدبية أو غير ذلك ، ولكنها لا تستطيع أن تدعي  
القدرة على شرح أو وصف «العبقرية الشعبية» *Genie Populaire* لمجموعة  
أو مجتمع ، وهو ما يسعى إليه الكاتبان .

أن الفلاحين — مثلاً — أكثر قدرة من غيرهم على أن يحتفظوا لمدة  
أطول بالعادات والأغاني والحكايات وما إلى ذلك ، وأن يتذكروها أكثر  
من ساكني المدن حيث تنشأ أشياء جديدة كل يوم ، يتم قبولها والتعامل

معها بسرعة ، ولكننا يجب أن نقتنبه إلى أن ما يحتفظ به الفلاحون ، ليس ملكا لهم وحدهم تماما ، فهم يشتركون فيه مع الآخرين . وعلى ذلك فقد نجد أغنية كانت شائعة في مدينة كالقاهرة في الثلاثينات أو الأربعينات وما تزال تترد: في بعض القرى حتى يومنا هذا كأغنية « الحنة يا حنة يا قطر الندى » — مثلا — فهي لا تشير إلى أنها من صنع الفلاحين الذين يغنونها حاليا ، ومن ثم فلا شيء يمكن أن يستنتج منها عن العبقرية الشعبية للجماعة التي تنتمي إليها المغنية أو المغنى . ان غناء إحدى القرويات أو أحد الفلاحين لأغنية قديمة من المدينة ، أو غناء ساكن المدينة لآخر أغنية معاصرة تتردد في الراديو أو التلفزيون ، ليس دليلا على وجود اختلافات جوهرية أو فروق أساسية بين الأفراد ، فكل إنسان يعرف فلاحين أو قرويات يحفظون أحدث الأغاني التي تشيع في المدينة ، ويعرف أيضا بعض ساكنى المدن الذين يعرفون كثيرا من الأغاني المجهولة الأصل ، وعلى ذلك ، فإن الفرق يمكن أن يوجد بين الأغاني المختلفة نفسها ، وليس بين الناس الذين يغنونها . وقد يرد بعض المؤثرين بالأفكار الرومانسية أن الأغنية التي كانت شائعة في الثلاثينات أو الأربعينات ليست فولكلورا ، وأنها ليست قديمة قدما كافيا ، من هم المبدعون لهذه الأشكال المجهولة الأصل ، والجماعية . . لهذا الذى نطلق عليه « الفولكلور » ؟ هل أبدعها الشعب ؟ . . هل أبدعها غير المتعلمين الذين لم تزيغهم الكتب والمدينة مثلا ؟ .

وإذا سلمنا مع الكتاب الرومانسيين بأن هذا « الفولكلور » هو تراث الأفراد الذين لم تدنسهم شوائب الكتابة أو التعليم العام . . هل يمكن أن نستنتج أن الحال كان كذلك دائما ؟ وأن أشكال التعبير التي كانت الطبقات



الاجتماعية الدنيا طوال التاريخ تعبر بها عن نفسها ، وقد كانت بعيدة عن الخاصة مجهولة منهم في الوقت الذي كانت شائعة فيه ؟ . لقد أجاب لورد راجلان<sup>(١)</sup> وتشارلس لويس<sup>(٢)</sup> وألبرت دوزات<sup>(٣)</sup> على ذلك من قبل بالنفي ، وأكدوا أن هذه الأشكال ، يمكن أن يكون الخاصة قد اشتركوها في إبداعها ، وتداولها في الفترة التي أبدعت فيها ، والمؤكد أن هناك بعض الحق فيما ذكره ، فلا أشك أنه لكي يبدع فرد ما أى شكل من أشكال الفولكلور لابد أن يكون على قدر من الموهبة ، والعلم بهذا الشكل وأسلوب تكوينه وما إلى ذلك ، مما يجعله يختلف إلى حد ما عن غيره من الأفراد الآخرين في مجتمعه .

وأيا ما كان الأمر ، فإن موالا مثل موال ياسين وبهية أو موال أدهم الشرقاوى ، أو الموال الذى قيل بمناسبة حادثة دنشواى ، قد ألّفه ريفى أو شخص ما ، ويمكن بتحليل الموال أن نفهم عقلية هذا الريفى وأسلوب تفكيره ، إذا وضعنا فى اعتبارنا سياقه التاريخى وبيئته الاجتماعية ، وإطاره الثقافى ، كما يمكن أن يعطينا مفتاحا لتفسير ما سماه « لا كور سير وسافارد » العبقريّة الشعبية « للجماعة التى تعيش فيها ولكن ، وما سمياها أيضا « الأصالة الشعبية » *Authentiquement Populaire* » ولكن ماذا يحدث لو أننا سمعنا أحد هذه المواويل يغنيها مجموعة من طلاب الجامعة فى إحدى رحلاتهم الجامعية ،

---

(1) Lord Raglan : The origin of Folk Culture, «Folklore», London 1947

(2) Charles Lewis : The Part of the Folk in making of Folklore, «Folklore», London 1935.

(3) Albert Dauzat : Le Viusage et Le Paysan de France, Paris 1943.

أو يغنيها مغل مشهور في المدينة . . هل نستطيع أن نستنتج شيئاً فيما يتصل بالعقريّة الشعبيّة لهذه المجموعة من طلاب الجامعة أو هذا المغنى ؟؟ بالطبع يمكننا أن نستنتج أشياء كثيرة عن انتقال النصّ الشعبيّ في المجتمع ، وسبب وجوده في هذه البيّنة ، ومدى تعبيره عن مؤدبه والمستمعين إليه ، ووظيفته في هذه الحالة .... إلخ ، ولكن ليس هذا هو ما ينتظر لا كورسيير وسافارد أن نستنتجه .

ان مصطلح الشعب — على أية حال — يمكن أن يشير — كما انتهى إلى ذلك «ألان دندس» إلى مجموعة من الناس تشترك في عامل واحد مشترك على الأقل . وليس من المهم في هذه الحالة ما إذا كان هذا العامل الذي يربطها ، عامل مشترك ، أو مهنة مشتركة أو دين واحد ، ولكن المهم أن يكون أفراد المجموعة مرتبطين مع بعضهم البعض بقدر من التقاليد والوروثات التي يعتبرونها خاصة بهم ، وتتيح لهم أن تكون لهم حياة شعبية مشتركة<sup>(١)</sup> .

وتذهب إحدى النظريات إلى أن المجموعة يجب أن تتضمن على الأقل شخصين ، ولكن الحقيقة أن معظم المجموعات تتكون من كثير من الأفراد، وقد لا يعرف عضو المجموعة كل الأعضاء الآخرين ، ولكن من المرجح أنه يعرف الجوهر المشترك للتراث الخاص بالجماعة ، والتقاليد التي تساعد هذه الجماعة على أن يكون عندها الاحساس بذاتية معينة خاصة بها ، ومن ثم فإذا كانت الجماعة تتألف من الصيادين أو الفلاحين أو عمال البناء ، فإن

---

(١) آلان دندس — المرجع السابق — ص ٢٠

الفولكلور سوف يكون فولكلور الصيادين أو الفلاحين أو عمال البناء . وإذا كانت الجماعة تتألف من النوبيين أو أهالي سينوة فإن الفولكلورى سيدرس فى هذه الحالة فولكلور النوبيين أو السيويين ، ويمكن أن يشكل طلاب الجامعة — فى هذه الحالة — جماعة لها فولكلورها الخاص بها الذى يعبر عن الحياة الجامعية وعاداتها وتقاليدها ونظرة الطلاب إليها .

على الرغم من موافقتنا « ألان دندس » فيما ذهب إليه ، إلا أننا ينبغي أن نشير هنا إلى أن تميز الجماعات المختلفة ، سواء سميناها شعبا أو جماعة شعبية ، لا يعنى أن هذه الجماعات تستقل تماما بنفسها عن غيرها من الجماعات التى تكون المجتمع الكبير ، بل أنها تشترك مع بعضها البعض فى عناصر كثيرة أثمرها التفاعل المستمر ، والتأثير والتأثر المتبادل بينها جميعا بحيث يبدو ذلك كله منصهرا فى ثقافة شعبية واحدة متجانسة .

والآن ما هو التعريف الذى نقترحه لتمييز الفولكلور ، بعد أن ناقشنا جوانبه المختلفة ؟ !

أننى اقترح هذا التعريف ولست ازمع انه جامع مانع ، ولكنه من وجهة نظرى يمكن ان يكون مقبولا للنقاش ، وهذا فى حد ذاته كاف بالنسبة لى .

أن الفولكلور هو « الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التى يعبر بها الشعب عن نفسه ، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة » .

وانى اعتقد ان هذا التعريف يمكن ان يضم كل الأشكال التى ذكرها  
الفولكلوريون باعتبارها مواد فولكلورية ينبغى دراستها ، ولعل قائمة  
المواد الفولكلورية المفصلة إلى حد كبير ، والتى ذكرها « ألان دندس »  
يمكن أن توضح قيمة هذا التعريف . « أن الفولكلور يتضمن الأساطير  
والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والألغاز والترانيم  
والرق والتعاويد واللحنات وأساليب التحية فى الاستقبال ، والتوديع ، والصيغ  
الساخرة ، والتلاعب بالألفاظ ، وأساليب القسم . كما يتضمن أيضا العادات  
الشعبية ، والرقص الشعبى ، والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائى ، والفنون  
الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية ، والموسيقى الشعبية وآلاتها ،  
والأغاني الشعبية بأنواعها والتعبيرات الشعبية المأثورة ، والتشبهات الشعبية  
« طويل زى النخلة » والاستعارات والكنايات الشعبية « عاش حياته  
بالطول وبالعرض » وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبى ،  
والكتابات التى تكتب على شواهد القبور . . . . الخ .

وتتضمن القائمة أيضا الألعاب والایماءات والرموز والدعابات ، وأصل  
الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ،  
 وأنماط البيوت والعمارات الشعبية ونداءات الباعة ، وهناك أشكال فرعية  
أخرى مثل : حيل تنشيط الذاكرة كاسم ROYGB لى تذكر ألوان  
الطيف وهى الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق .. الخ و SWAK  
وتعنى « ختم بقبلة Stamq witha kiss ، والتعليقات التقليدية التى تقال عقب  
العطس أو التجشوء . . . الخ ، كما أن هناك أيضا أشكالا رئيسية



كالاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج .. وغير ذلك .

وهذه القائمة تقدم نماذج — وليس كل — الأشكال الفولكلورية التي تعد قاسما مشتركا في تعريفات الفولكلور عامة ، ولكنها كافية إلى حد كبير لتغطية الجوانب البارزة في الفولكلور ، أعلى الأقل تغطية نماذج لهذه الجوانب يمكن أن يقيس عليها الدارس بعد ذلك .

## الباب الثاني

### مشكلات الفولكلور



## الفصل الأول

### توحيد الميدان





## تحديد الميدان

شغل الفولكلوريون والأنثروبولوجيون أنفسهم ، وما زالوا مشغولين إلى الآن بمحاولة إيجاد تحديد واضح للمادة الفولكلورية ، ومحاولة وضع خط فاصل بين المواد التي تعتمد على الكلمة المنطوقة والمواد التي تعتمد على الحركة والإيقاع وغيرها . وبينما يميل الفولكلوريون — كما لاحظنا من قبل — إلى اعتبار الفولكلور مصطلحا شاملا جامعا لكل المواد الفنية والمعتقدات الشعبية ، يميل الفولكلوريون إلى أن يقصروا مفهوم الفولكلور على المواد التي تعتمد على الكلمة ؛ وعلى ذلك فقد ظهرت عدة مصطلحات لتمييز هذه المواد لعل أقدمها جميعا « الأدب الشعبي » ثم ظهرت مصطلحات « الأدب الشفاهي » ، و « الفن القولي » و « الأدب غير المدون » و « الأدب الشائع » وبعد الفولكلوريون الأدب الشعبي جزءا من الفولكلور بمعناه المتسع ، ولكن الأنثروبولوجيين يضعون المصطلحات السابقة كبديل للفولكلور ، ويعتبرون أن مهمة الفولكلوري هي دراسة الأدب الشفاهي الخاص بالجماعات الشعبية ، دون بقية المواد التي تبدها تلك الجماعات .

والحقيقة أن اصطلاح « الأدب الشفاهي » في الثقافة الغربية ، قد يبدو متناقضا ، ذلك لأن الأدب ، سواء كان شعرا أم نثرا ، يرتبط في الأذهان بالكتابة عادة . ولكن الحقيقة كما أثبتها الأنثروبولوجيون أنه يوجد فعلا بين الشعوب البدائية غير المتعلمة أشكال عديدة للفنون الشفاهية كالأساطير والحكايات والأغاني والأمثال وغيرها من الأشكال التي يمكن أن نجد مقابلا لها في الآداب المدونة للمجتمعات المتحضرة .

لقد عرف العالم الحكايات الشعبية والاغاني الشعبية وما إلى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمان بعيد ، وقد نتج عن تحيز بعض الدارسين في المجتمعات الأوروبية لمجتمعاتهم باعتبارها أسمى المجتمعات وأكثرها رقىا في العالم أن نظروا إلى الأدب الشعبي على أنه أدب الشعوب المنحطة ، كما أن بعض الانثروبولوجيين قد قسموا شعوب العالم بناء على ملحق ثقافي واحد هو معرفة الكتابة ، ومن ثم أطلقوا على الشعوب التي ليس لديها تراث مدون مصطلح الشعوب البدائية أو غير المتعلمة .

والأدب الشعبي — في الحقيقة — جزء من اصطلاح الفولكلور الأكثر شمولاً ، وهو يتضمن كل الاشكال المنطوقة وغير المنطوقة أيضا .

ويقصد بمصطلح الأدب الشعبي عادة ، الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب ، وعلى ذلك ، فهو لا يتضمن الالعب الجماعية ، أو الرقصات الشعبية ولكنه ينسحب على كثير من الاشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة ، كالأقوال الباثورة ، واللعنات ، والتوريات الشعبية ، جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والأغاني... إلخ .

إن الدارسين لابد أن يضعوا في اعتبارهم الاختلافات الهامة بين الأدب الشعبي والأدب المدون ، قبل أن يفكروا في طرق الدراسة لعدة أسباب ، لعل أهمها موضوع التأليف الذي يعد من المشكلات الرئيسية في الدراسة ،

إن الادب الخاص أو المفهوم الخاص للأدب ، له مؤلف معروف عادة ، أما في الادب الشعبي فإنه نادرا ما يعرف المؤلف ، وربما لا يمكن معرفته على الإطلاق ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الادب الخاص على أى مستوى

من المستويات ، إنما هو خلق فردي ، كما أننا نعرف الفرد الذي قام بعملية الخلق . يضاف إلى ذلك أن هذا الأدب ينتقل إلى القارىء عن طريق الكتابة على الشكل الذي خلق به مؤلفه ، ومن النادر أن يحدث أى تغيير أو تحريف فى النص الأدبى ، وينسب أى خطأ يحدث فى النص إلى الأخطاء المطبعية عادة ، لا إلى تدخل خارجى من الناشر أو المصحح أو أى فرد آخر .

وعلى العكس من ذلك تماما فإن الأدب الشعبى خلق جماعى أكثر منه خلقا فرديا ، وذلك على الرغم من أن الواقع يؤكد أن فردا معينا هو الذى قام بالتأليف ، وفقا لقواعد التأليف المقررة ، وتقاليد الثقافة المعروفة فى المجتمع الشعبى ، فإذا تبنى المجتمع الشعبى هذا الخلق الفردى ، سواء فى حياة صاحبه أو بعد موته ، فالذى لا شك فيه أن آخرين ممن يحفظونه ، وينقلونه عن طريق الرواية الشفهية ، لن ينقلوه كما حفظوه أو كما ألفه المؤلف الإصلى تماما ، بل إن واقع العمل الميدانى فى جمع المأثورات الشعبية ينبئنا أن الرواة يختلف قدراتهم على الرواية وطاقاتهم على الحفظ والتذكر ، ومن ثم فإن النص يتعرض باستمرار للتغير أثناء انتقاله فى المجتمع . ولكن حجم هذا التغير وأهميته تختلف باختلاف العناصر التى يصيبها التغير ، فالتغير فى مكان الأحداث وزمانها أو فى الشخصيات يعد تغييرا بسيطا ، غير ذى أهمية كبيرة . ولكن التغير فى حبكة الأحداث وتسلسلها أو فى وضع نهاية مختلفة يعد أمرا هاما جديرا بالانتباه ، وهو ما يحدث عادة أثناء انتقال الحكاية — مثلا — من راو إلى آخر ، وانتشارها فى المجتمع الواحد ، أو من مجتمع إلى مجتمع مختلف ، إذ تؤثر بيئة الراوى وإطاره الثقافى وجنسه ..... إلخ فى صياغته للحكاية التى يرويها . ولعل التجربة التى أجريتها مع طلابى فى قسم



اللغة العربية أثناء مناقشة هذه الجزئية ، تصلح أن تكون شاهدا واقعا على هذا الأمر ، إذ أن النتائج التي أسفرت عنها التجربة في غاية الأهمية من وجهة نظري ، فقد حدث أن حكيت إحدى الحكايات الشعبية المصرية لهؤلاء الطلاب ، وهم خليط من عديد من الدول العربية والأفريقية بالإضافة إلى الطلاب المصريين وطلبت منهم أن يأتوني بها - في الأسبوع التالي - مكتوبة باللغة نفسها التي حكيتها بها .

واستجاب الطلاب جميعا لما كلفتهم به ، وبدأت في قراءة ما كتبوه وتحليله ولفت نظري أن طالبا أفريقيا اختلف عن بقية الطلاب في إحدى الجزئيات ، وهي خاصة بتنكر بطل الحكاية « كدرويش » فقد ذكر الطالب أن البطل تنكر في « زى الرعاة » ولما أوضحت للطلاب أنى لم أقل أن البطل قد تنكر في زى الرعاة وإنما تحكى الحكاية « أنه عمل نفسه درويش » قال الطالب أنه لا يعرف ماذا تعنى كلمة « درويش » ولا يوجد في مجتمه هؤلاء « الدراویش » ولكن الذى يعرفه من واقع ثقافته أن بطل الحكاية إذا أراد أن يتنكر فانه يتخفى في « زى الرعاة » .

وحكذا يبدو واضحا أن هناك عوامل عديدة تشترك في التأثير على النص المروى أثناء انتقاله بين المجتمعات والأفراد ، وقد يكون للظروف الشخصية للراوى تأثيرها الكبير أيضا على نوع الحكايات التي يرويها ، وطريقة عرضها وتركيزه على بعض المواقف والأحداث دون غيرها .

وبواجه الباحث في تحليله الأدب الشعبى مشاكل لا حصر لها ، ذلك أن تحليله أيا كانت درجة دقته وعلميته ، لا يمكن أن يكتمل مطلقا ، بسبب طبيعة المادة التي يتعامل معها . فالأدب الشعبى يعيش معتمدا على الرواية الشفهية،

في مواجهة الأدب الخاص المدون ، وطالما استمر على هذا الحال فإنه لا بد من إعادة التسجيل والتحليل وهكذا ، إذ تمدنا الطريقة التي تبدو بها أشكال الأدب الشعبي ، وخاصة الحكاية الأغنية ، في كل مرة تروى فيها ، بالمعالم أو المفاتيح التي توضح لنا اتجاهات الثقافة العامة ، كما أنها إذا لم يصحبها تغيير جوهري ، فإن هذا يمكن أن يوقفنا على بعض الحقائق الهامة عن التراث ومقاومة التجدد في الثقافة التي ينتمي إليها هذا التراث .

والذي لاشك فيه أن الموقف هنا يختلف تماما عن موقف الأدب الخاص أو المدون ، إذ ربما يتم تحليل رواية لنجيب محفوظ أو مسرحية لتوفيق الحكيم آلاف المرات ، ولكن يظل النص الذي يخضع للتحليل في كل مرة ثابتا ، لا يصيبه أدنى تغيير ، وهكذا تختلف طبيعة كل من الأدبين تماما ، فنصوص الأدب الخاص ذات طبيعة ثابتة ، أما نصوص الأدب الشعبي فإنها لا تجدد أو تثبت وإنما هي في حالة تغير دائمة ومن ثم فإن رواية واحدة للنص الشعبي لا يمكن لنا أن نعددها سوى مجرد حلقة من حلقات سلسلة طويلة لا تشابه حلقاتها تشابها تاما أو كاملا .

وعلى هذا الأساس فإننا عندما نتحدث عن « رواية النص الشعبي » إنما نضع في اعتبارنا الطبيعة الخاصة للأدب الشعبي ، إذ أن الحقيقة أننا نحصل في العادة على « رواية » واحدة ، في حين يمكن أن نجد عدة أشخاص من ثقافة واحدة أو من أسرة واحدة ، يحكون — أو يروون — حكاية معروفة لهم بأكثر من طريقة ، وبصورة مختلفة تماما ، وقد يحدث أن يغير الراوي نفسه في طريقة الرواية أو ترتيب أحداث الحكاية ، عندما يكرر أداء الحكاية نفسها ومن ثم فقد تزايد اهتمام الفولكلوريين في السنين الأخيرة بدراسة

« الأداء » وخاصة طريقه رواية الحكاية وغناء الأغنية ، بعد أن ظل كثير من الجامعيين — رغم تنبيههم لأهمية الرواة وطريقة أدائهم — يقدمون المواد التي جمعوها غفلا من المصادر الإنسانية التي استقوا منها أغانيهم وحكاياتهم ، ولهذا فإن على الفولسكوري — أن يجمع أكثر من رواية لأي نص يجمعه وأن يثنيه إلى أسلوب « الأداء » الذي يكشف عن موقف الراوي تجاه مادته ، وعلاقته بها وبالجمهور بالإضافة إلى موقف الجمهور نفسه من المادة والراوي أو المغنى .

إن دارسى الأدب الشعبى المتمرسين يدركون تماما أهمية جمع النصوص المختلفة وتحليلها ، ولكن بعض الدارسين لا يدركون هذه الحقيقة وخاصة الذين تأثروا بدراسة الأدب الخاص أو المدون ، إذ أنهم يكتفون فى العادة بتسجيل رواية واحدة للنص الشعبى ، ويحدث فى بعض الأحيان أن يبدأ أحد الرواة فى رواية نص حصل عليه الدارس أو جمعه من راو آخر وعندئذ قد يخطئ الدارس التوفيق عندما يرفض تسجيل هذا النص أو غيره مما سجله من قبل ، ذلك أن ثراء الدراسة وما يمكن أن تسفر عنه من نتائج إنما يعتمد بالدرجة الأولى على المجموعات الكبيرة من النصوص المتنوعة والمتشابهة ، كما أنه من الخطأ أن نعد إحدى روايات النص الشعبى هى الرواية الصحيحة دون غيرها ، ومن ثم نعتد عليها كأساس للتحليل وكأنها نسخة موثوق بها أو نموذج لنمط لا يتغير من الأدب الخاص . وخلاصة القول أن نصوص الأدب الشعبى بأنواعه المختلفة حية مرنة ، تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائما ، بينما تعيش الأنواع الأدبية الخاصة على حالتها التى أبدعها بها مؤلفوها دونما أدنى تعديل ، وإلا فقدت صلتها بمؤلفيها وأصبحت شيئا آخر .

ويؤثر جمهور كل من الأدبين بشكل أو بآخر ، في طبيعة كل منهما ،  
في الوقت الذي يمكن للكاتب أو الشاعر أن يعيش بعيداً عن الناس ،  
منعزلاً في مكان خاص لا يشاركه فيه أحد أثناء إبداعه لا يمكن لراوى  
الحكايات الشعبية أو مغنى المواويل أن ينعزلوا عن مستمعيهم بأى حال من  
الأحوال ، فلا بد من أن يكونوا على صلة مباشرة وثيقة بهم ، ولا بد لهم من  
أن يضعوا جمهورهم في حساباتهم ، وبينما لا يحتاج الشاعر أو الكاتب إلى  
مراجعة المستمعين أو القراء ، لا بد للراوى أو المغنى أن يواجه مستمعيه .  
ويمكن لنا أن نستخدم هذه الصورة المجازية الحديثة لتوضيح هذه العلاقة  
بشكل أكبر . . أن الكاتب أو الشاعر يشبهان جهاز الإرسال ، وفي هذه  
الحالة يصبح جمهور القراء جهاز الاستقبال ، ولا شك أنه توجد صلة مباشرة  
بين المرسل والمستقبل ، وخاصة أنه لا يوجد ما يمكن أن نسميه رد فعل  
مؤثر مباشر من جانب الجمهور ، فإن الإرسال — أى القصيدة أو الرواية —  
هنا يعد مكتملاً ومنتهياً قبل أن يصل إلى المستقبل وهو الجمهور أو القراء ،  
وهو ما تجد عكسه تماماً الأدب الشعبى الذى تظهر ردود فعله مباشرة أثناء  
عملية الإرسال أى أثناء الأداء . ومن هنا فإن الصورة النهائية التى يبدو أنها  
هى حميلة التفاعل المستمر بين المرسل ( الراوى أو المغنى ) وبين المستقبل  
( جمهور المستمعين ) وتأثير المستقبلين على المرسلين مما يمكن أن نجد له صوراً  
عديدة فى المجتمعات الشعبية ، فقد تتخذ هذه التأثيرات صورة استجسان  
أو استهجان لما يحكى أو يغنى ، أو تأخذ شكل تعالقات للتشجيع أو تغيير  
مسار الحكاية أو شكل إرشادات تنبع من واقع الظروف التى يستمع فيها  
الجماعة الشعبية إلى ما يروى . وتأثير طبيعة الجماعة من حيث الجنس أو السن ،  
أو الثقافة فى تنوع أساليب رواية النص ومضمونه . وإذا أخذنا النكته كمثال ،



فمما لا شك فيه أن روايتها تتنوع في مضمونها وطريقة أدائها تبعاً لنوع من يستمعون إليها ، هل هم من الرجال ؟ أو من النساء ؟ أو من الاثنين معا ؟ كما تعتمد أيضاً على جنس الراوى نفسه ، وهل هو ذكر أم أنثى ؟ وكذلك على علاقة الراوى بمستمعيه أيضاً . فربما يستطيع أن يحكى نكتة لجمع من الرجال ، وكذلك تستطيع امرأة أن تحكى النكتة نفسها لمجموعة من النساء ، ولكن لا يمكن أن يحكى الراوى النكتة لمجموعة مختلطة من الجنسين أو لمجموعة مخالفة لجنسه . فإذا انتقلنا إلى الأدب الخاص فلا يمكن لأحد أن يزعم أن هذه الاعتبارات الخاصة بالراوى والجمهور لها هذه الأهمية التي نراها عند دراستنا للأدب الشعبى .

وعلى الرغم من أهمية وضع الجماعة الشعبية في الاعتبار عند النصوص الشعبية وتحليلها إلا أن كثيراً من الجامعيين والدارسين لم يفتنبوا إلى هذه الحقيقة الهامة أثناء عملهم ، وقد وقعت أنا نفسى في هذا الخطأ في بداية دراسى ، وإن كنت قد تنبهت في بعض الأحيان إلى دور الجمهور ، ولكن ذلك كان يحدث بشكل عفوئى ، دون أن يشكل منهجاً مطرداً في العمل ، يعتمد على الرصد الواعى لهذه العلاقة ومدى تأثيرها على النص والراوى والجمهور في آن واحد ، وهو ما حاولت أن أتنبه إليه بعد ذلك .

إن الراوى — على أية حال — نظراً لطبيعة الدور الذى يقوم به ، يمكن أن نعدّه مؤلفاً ومؤدياً في الوقت نفسه . . . ولكن الحدود الفاصلة بين كونه مؤلفاً وبين كونه مؤدياً لا يمكن أن تكون واضحة على الإطلاق . . . إنه يقوم بالدورين معاً على إختلاف في درجة إبداعه في كل من الدورين ، إذ يكاد يكون من المسلم به أن إبداعه الحقيقى إنما يتركز في كونه مؤدياً أكثر

منه مؤلفا أو مبدعا . ولعل هذا الجانب هو الذى يحتاج منه إلى مهارة أكبر يستغل فيها إمكانياته الصوتية وقدرته على الإلقاء وتشكيل ملامحه ، وإستخدام الحركات والاشارات كوسائل معينة ومصاحبة للرواية ، إذ يتوقع الجمهور منه أن يتحدث بالطريقة المتعارف عليها بالنسبة للشخصية التى يحكى عنها ، وأن يطوع لفته لتستطيع التعبير عن المواقف المختلفة ، والشخصيات التى تحفل بها حكايته سواء كانت إنسانية أو غير إنسانية . ولا يختلف الأمر فى الحكاية عنه فى الأنواع الشعبية الأخرى ، كالأغنية الشعبية أو المواويل سواء كانت قصصية أو غير قصصية ، فالذى لا شك فيه أن عنصر الأداء له أهميته الكبيرة فى إحداث التأثير المرجو فى نفوس المستمعين ، ذلك لأن الغالبية العظمى من جمهور المستمعين فى المجتمعات الشعبية الذين يستمعون إلى النص المروى أو اللغنى ، يعرفون مسبقا فى الأغلب الأعم ، هذا النص ، فقد روى — أو غنى — أمامهم مرات عديدة من قبل ، إلا أن جزءا كبيرا من متعتهم يصبح هو إعادة اكتشاف هذا المؤلف الذى يعرفونه من قبل ، وكلما كان الراوى قادرا على أن يقدم لهم ما ألقوه بأسلوب جديد متميز ومؤثر كلما كان إحترامهم له وانفعالهم بما يرويه — رغم معرفتهم بمضمونه — أكبر وأكثر وضوحا .

وهكذا نستطيع القول إن الأدب الخاص عمل يؤلف فى عزلة عن جمهور المتذوقين ، بعيدا عنهم ، وإن كان ذلك لا يعنى أن الكاتب يتنكر للقراء تماما ، أو أنهم غير ما ثلثين فى ذهنه ، ولكنه ما نعنيه هو أن جمهور القراء لا يتدخل فى صياغة الصورة النهائية التى يبدو بها العمل الأدبى ، وأن صلته بهذا العمل صلة غير مباشرة ، وأنه يندر أن يقرأ الإنسان العادى العمل الأدبى

أكثر من مرة طوال حياته ، في حين أنه في الأدب الشعبي يؤلف النص ويعاد تأليفه مرات عديدة في حضور الجمهور الذي يستمع به في كل مرة ، رغم أنه قد يكون على معرفة دقيقة به ولكنه يظل شغوفًا بالاستماع إليه طوال حياته ، كلما أتاحت له فرصة سماعه خاصة إذا ارتبط براو مجيد مبدع .

وهناك فرق كبير أيضا بين الأدب الخاص الذي يعتمد على التدوين أساسا وبين الأدب الشعبي من ناحية الامكانيات التي تتيحها الوسيلة التي يعتمد كل منهما عليها في الانتقال بين الناس ، فالكلمة المكتوبة لا تستطيع أن تفي مهما حاول الإنسان أن يجعلها قريبة من الكلمة المنطوقة ، بخصائص الصوت البشري ، والاختلاف بين الناس في طريقة النطق وسلامته وما إلى ذلك . كما أن هناك أيضا طبيعة اللغة المنطوقة ، واللغة المدونة ، إذ يشيع في اللغة المنطوقة استخدام التشبيهات الشعبية والكليشيهات العامية ( القوالب ) كثيرا أثناء الحديث مثل أن يوصف إنسان بأنه « زى النخلة » أى أنه « طويل » أو « زى الحمار » أى أنه « غبي » أو « زى القشطة » بمعنى أنها فتاة جميلة « كما يشيع استخدام الكنايات الشعبية مثل « خط ديلة في أسنانه » كناية عن إسزاعه في الجرى ، أو « ما كدبش خبر » أى أنه بمجرد سماعه بالأمر ، لم يناقشه ، وإنما أسرع بتلقيته ، وبالطبع فإن كلا من هذه الكنايات يتحدد معناها وفقا للسياق الذي توضع فيه .

فهذه التعبيرات مقبولة في الحديث المروى أو الكلام المنطوق ، ولكن من الصعب أن تكون مقبولة في هذا الكلام المكتوب ، ذلك أنه من الصعب أن نجد مجتمعا يكتب كما يتكلم بالفعل . وتبدو هذه المشكلة أكثر وضوحا عندما يرتبط الأمر بخصائص الكلام المنطوق أو أسلوب الحكى ،

فمن المؤلف أثناء كلامنا أن نقول مثلا «واخذ بالك» أو «وبعدن ياسيدي  
حصل كذا وكذا» أو «فتك في الكلام» أو «شوف ياسيدي وما سيدك  
إلا أنا» ... إلخ وهي عبارات أو كلمات تبدو مألوقة ، ولا تستثير انتباهها  
كبيرا ، ذلك أن الأذن قد تعودت عليها ، ولكنها تبدو نابية غير مألوقة وغير  
طبيعية بالنسبة للمعين أثناء القراءة . ولعل هذه الحقيقة هي التي دفعت الكثيرين  
من أصحاب مجموعات الحكايات الشعبية أن يتدخلوا في نسيج الحكايات  
عندما بعثوا بها إلى المطابع لكي تتناسق مع قوانين الأدب الخاص أو المدون ،  
ومن ثم حذفوا منها كل ما له صلة بطبيعة الكلام المنطوق المحكي ، ومن  
هنا فإن الحكايات المطبوعة وفقا لهذه القواعد تفقد صلتها إلى حد كبير  
بالأصل الشعبي . ولكن لا بد لنا من أن نشير أيضا إلى أن قصور الطريقة  
الهجائية التي نستخدمها قد أدى إلى أن معظم الأساليب الشفاهية تفقد  
خصوصيتها وخصوصيتها وتأثيرها عندما تتحول إلى كلام مكتوب ، لأنها تفقد  
الحياة بتنوعها وجدتها عندما تفقد صلتها بالإنسان . هذا بالإضافة إلى أن  
الإشارات والإيماءات التي تصاحب الكلام ، والتي لا تقل عن الكلام  
أهمية ، لا تذكر ، وليس هناك من وسيلة لتدوينها بالشكل الذي يعطي  
التأثير نفسه الذي كان لها في ارتباطها بالكلام ، ولعل أوضح الأمثلة التي  
يمكن أن نسوقها هنا لتوضيح هذه الجزئية هو الفرق بين قراءة فكتة من  
كتاب ، وبين أن نسمعها من راو خفيف الظل ، بارع في الأداء .

والأدب الشعبي أدب عالي ، وهو اذ يطلق على أدب الشعوب غير المتعلمة ،  
فإن هذا لا يعني مطلقا أن الشعوب المتعلمة لا تعرف الأدب الشعبي ، أو أن  
الأدب الخاص هو أدب هذه الشعوب فحسب ، إذ يتعاش كل من الأدب



الشعبي والأدب الخاص معا بين الشعوب المختلفة ، وقد يؤثر كل منهما في الآخر ، فرمما أمد عنصر من الأدب الشعبي كاتباً أو شاعراً أو رساماً بعمل أدبي أو فني عظيم ، وربما يحدث العكس إذ يتحول عمل أدبي من الدائرة الخاصة إلى الدائرة العامة الأكثر اتساعاً ، فيتبناه الشعب ويصبح جزءاً من تراثه الشعبي المتداول . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى ، فالأساطير كانت ولا تزال زادا لا ينفذ للكثير من الأعمال القصصية والمسرحية والشعرية ، كما أن الرموز الشعبية قد دخلت في نسيج كثير من الأشكال الأدبية والفنية . والملاحظ أن الأدب الشعبي واسع الانتشار في المجتمعات الحديثة أكثر من الأدب الخاص ، كما أن له من التأثير في ثقافتنا الحديثة أضعاف ما للأدب الآخر ، فنحن نجد في ثقافتنا ، وفي غيرها من الثقافات أن الأشخاص الذين يروون الحكايات والنكات ويستمعون إليها أكثر بكثير جداً من هؤلاء الذين يكتبون القصص أو الأشعار ويقرأونها ، كما أن عدد الذين يعرفون الأغاني الشعبية ويشاركون في غنائها يفوق عددهم عدد الذين يعرفون الأوبرا أو يذهبون لمشاهدتها أو يغنونها .

إن الأدب الشعبي هو أدب كل إنسان ، وينتمي إلى كل الناس ، أما الأدب الخاص فهو أدب الخاصة من المثقفين . وعلى الرغم من حقيقة انتشار الأدب الشعبي بين الناس ، وأنه يتصف بالعالمية أكثر من الأدب الخاص في الثقافات التي تضم كلا النوعين من الأدب ، إلا أن المرء يأسى عندما يجد آلاف الدارسين الذين يهتمون بدراسة الأدب الخاص ، وأن قلة قليلة جداً من الدارسين هي التي تهتم بالأدب الشعبي .. !!

وتتضمن دراسة الأدب الشعبي عمليات الجمع والتصنيف والتحليل ، ويحتل

جمع المسادة الشعبية مكان الصدارة بالنسبة للدارس منذ بدأ ياكوب جريم يجمع حكاياته الشهيرة في بداية القرن التاسع عشر ، وكان هذا أحد الحوافز الرئيسية للدارسين الأوربيين على جمع أدبهم الشعبي ، بالإضافة إلى تأثير الاتجاه الرومانسي الذي مجد الإنسان العادي ورفع من شأنه ، وأثار الانتباه إلى ما أطلقوا عليه « المتوحش النبيل » مما أدى إلى زيادة الاهتمام بأشكال التعبير الفنية للفلاحين . ويمكننا في الحقيقة أن نذهب إلى أن الدافع الأساسي لجمع الأدب الشعبي آنذاك كان — إلى حد ما — الرغبة في العودة إلى الماضي ، ولكن هذا الدافع قد أخذ يتلاشى تماما ، وأصبحت الفكرة القائلة بأن الأدب الشعبي إن هو إلا نتاج الماضي ومحصلته غير ذات قيمة ، على الرغم من أن هذا الاتجاه كان سائدا حتى العقود الأولى من القرن العشرين ، ولكن الدارسين الآن ، وخاصة الأثروبولوجيين منهم ، ينظرون إلى الفولكلور عامة على أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه انعكاسا للماضي ، ومن ثم يجمعون الفولكلور بهدف إيضاح جزئيات الثقافة الحالية ، ومسارها العام أكثر من مجرد محاولة لإعادة بناء الماضي التاريخي .

وقد أدت فكرة انتماء الأدب الشعبي إلى الماضي إلى أن ينظر إلى أشكال التعبير الشعبية على أنها لبنات بناء الماضي ، على اعتبار أن هذه الأشكال الأدبية بقايا تراث عظيم ، وثقافة جليلة تأثراً بالظرة الرومانسية إلى الماضي ، ولكن لم يشغل واحد من الباحثين نفسه بتتبع أثر هذه الأشكال كعناصر فعالة في الثقافات التي عاشت في إطارها ، بل تحول الأمر إلى مجرد جمع عديد من النصوص وتصنيفها في مجموعات ضخمة فإذا ما أراد الباحث أن يعرف شيئا عن جنس الرواة أو عمرهم أو مهتهم .. الخ أو أن يعرف شيئا عن ظروف الجمع أو زمنه لم يجد شيئا من ذلك .

ومما لا شك فيه أننا محتاجون لأن نعرف بعض المعلومات عن النص والراوي والمجتمع حتى تتمكن من التحليل الدقيق للعناصر التي تشترك في صياغة الأدب الشعبي . فالشكل الفني الشعبي — على سبيل المثال — يستخدم وفقا لقواعد محددة ، وتؤثر هذه القواعد على استخدام الفرد لهذا الشكل دون غيره ، فالمتحدث ، والمخاطب والعلاقة بينهما من العوامل الهامة في قرار الفرد أن يستخدم مثلا شعبيا أو قولا مأثورا أو نكتة أو حكاية شعبية .

فيمكن للفرد أن يحكى نكتة معينة لزميل له ، ولكنه قد لا يستطيع أن يحكى النكتة نفسها لزميل أكبر سنا منه ، أو لأحد أفراد أسرته . كما يؤثر وجود شخص ثالث أو أشخاص آخرين على سلوك الفرد وحرية التعبير عما يريد ، فربما لا يستطيع أحد الأفراد أن يحكى حكاية معينة أو أن يستخدم مثلا شعبيا معينة أثناء حديثه في وجود سيدة أو شخصا غريبا لا يعرفه في نفس الغرفة ، حتى على الرغم من علمه أن هذا الطرف الثالث لن يحتج أو يمتعض لسماعه ما يقال . ويحضرني هنا مثال واقعي حدث لي أثناء عملي الميداني في تسجيل الأغاني الشعبية ، فقد كنت أسجل لمجموعة من الفتيات يغنين في عرس إحدى قريباتهن ، وبدأت إحدى الفتيات الكبار تغني أغنية مطلعها : « يا دماغى يامه » . . . وكانت بقية الفتيات يرددن وراءها عبارة « إسم الله يابنتى » . وهكذا بدأت الفتاة تغني والآخرات يرددن خلفها إلا أنني لاحظت أن بعض الفتيات بدأن في السكوت ، وأخذن يهمن لبعضهن البعض ، ويضحكن ، وإذا بالمغنية تكف عن الغناء وسط همس الآخرات وضحكن ، ولما حاولت أن أستفسرهن سبب توقفهن عن الغناء ، لم تجب أى منهن ، وإنما ادعت بالمغنية أنها لا تتذكر بقية الأغنية ، إلى أن جاءت طفلة عمرها حوالى أربع سنوات وقالت لي أنها تحفظ الأغنية وتعرفها وتستطيع أن تغنيها ، وبدأت

فى الغناء فعلا ، وبدأت بقية الفتيات يرددن اللازمة معها ، ولم تكن الطفلة تعرف بالتأكييد معنى ما تغنيه وإلا لسلكت نفسها سلوك رفقاتها ، ذلك أن كلمات الأغنية بها بعض الاشارات الجنسية التى خجلت الفتيات الكبار من غنائها فى وجودى رغم أنهن يحفظنها جميعا .

تقول الأغنية :

× يادماغى يا أمه

— اسم الله يا بنتى

× يادماغى يا أمه

— اسم الله يا بنتى

× السزير بأربع عجالات

والمرتبة طيات طيات

واللحاف تحته الحركات . . يا دماغى يا أمه

— اسم الله يا بنتى

وقد أخبرتنى الطيلة التى غنت الأغنية أنها سمعتها مع إختوتها فى عرس إحدى قرباتهن ، مع بعض « الغوازي » اللاتى استأجرون للاحتفال بالدرس ونجى بهن من إحدى المدن القريبة .

وهكذا يصبح على الجامع أن يكون متنبها لهذه المواقف ، إذ ربما يؤثر جنس الجامع وسنه على الراوى فيمنعه من الحديث فى موضوع معين أو حكاية ذات طبيعة خاصة ، كما أن وجود طرف ثالث أو أطراف آخرين أثناء الجمع ، لا بد من أن يوضع فى الاعتبار فى ضوء الظروف التى تشرحناها . وتدخل هذه



الملاحظات تحت ما أسماه « أوجو أريوا » و « ألان دندس » « اثنوجرافيا  
التحدث بالقولكاور »<sup>(١)</sup> .

ويمكننا أن نضرب أمثلة أخرى تجعل الأمر أكثر وضوحا — مثلا —  
عندنا أكثر من صيغة للتعزية هي : أهلا وسهلا ، يا ألف أهلا ويا ألف  
سهلا . . . إلخ ، مرحبا ، شرفت وشرقم ، ونورت ، وآنت ، وآنتم ،  
داحنا زارنا النبي . . . إلخ . وقد لا يعرف الغريب على الثقافة المصرية  
الاستخدام الصحيح لكل صيغة من هذه الصيغ ، إذا لم يتعلم كيف يستخدمها  
وأي ومتى ؟ ، وعلى الرغم من أننا نستعمل كل صيغة منها بشكل عفوى ،  
إلا أن الأمر تحكمه مجموعة من القواعد ، فمثلا صيغة « أهلا وسهلا » يمكن  
أن تستخدم في مواقف الترحيب الرسمية أما « يا ألف أهلا . . . إلخ فإنها  
بالضرورة تناسب صديقا ، كما أن الصيغ الأخرى يمكن أن تستخدم مفردة  
في المواقف الرسمية ، ويمكن أن يضاف إليها « حضرتك أو يا فندم » حينئذ  
أيضا ، ولكن عندما أقول لصديقى الدكتور جابر « شرفت يا جابر »  
لا أستطيع أن أستخدام نفس الصيغة مع الصديق الدكتور عبد المحسن ،  
وعندئذ سأقول « شرفت يا دكتور عبد المحسن » أما في حالة أستاذتى  
الدكتورة ساهرة ، فإن الأمر يختلف تماما ، حيث لا أستطيع القول « شرفت  
يا دكتورة ساهر » وإنما ستكون الصيغة المناسبة حينئذ « سيادتكم شرفتينا  
يا أفندم » أو « حضرتك شرفتينا ونورتينا » مثلا . وهكذا يصبح من الواضح  
أن اعتبار السن ، والوضع الاجتماعى ، والجنس وما إلى ذلك عوامل أساسية

---

(1) Alan Dundes and E. ojo Arewa : Proverbs and the Ethnography Speaking Folklore , American Anthropologist 66:70 - 85 , 1964 .

تدخل في الاعتبار عند استخدام صيغ التعبير المختلفة . وهناك مثل بسيط آخر عن أهمية سياق الكلام وطبيعة المتحدث والسماع ، ونوع الكلام ، فقد كنت اسمع أبي وأنا صغير ينادى أمي بأمر أحداً أمام أسرته وأقربائه ، ولا يناديها باسمها مطلقاً ، أما إذا كان يتحدث عنها مع غرباء فهي «الجماعة» فإذا أراد من الخادمة أن تنجزها بشيء فإنه يقول لها « قولي لستك كذا » وهي بالنسبة لي عندما يوجه الحديث إلي « أمك أو والدتك » أو « الست والدتك » هذا إذا كان غاضباً من شيء ، وتوصف هي بأنها « خرم على الرسي » . ومن ثم فإن الملاحظة من كل هذه الأمثلة أن العامل الحاسم في اختلاف هذه الصيغ ليس علاقة المتحدث بالمخاطب أو الشخص الغائب المشار إليه فحسب ، بل إن تصور علاقة المخاطب بالشخص المشار إليه يدخل أيضاً في الاعتبار ، ففي كل حالة يستخدم المتحدث المصطلح الذي يتوقع أن يستخدمه المخاطب في الإشارة إلى المشار إليه وفي مخاطبته به مباشرة أيضاً ، وهكذا يصبح المصطلح المستخدم هو ما يعتقد المتحدث أن الشخص الذي يخاطبه سيستخدمه كاصطلاح للمخاطبة . وعلى هذا الأساس ينبغي على جامع الأدب الشعبي أن يكون واعياً بكل ما حوله من ملائمت قد تبدو لا علاقة لها به ، ولكنها في الحقيقة ذات تأثير بالغ الأهمية على فهمه للنصوص التي يجمعها ووضعها في إطارها الصحيح من ثقافة المجتمع ، وأساليبه الفنية في التعبير عن نفسه .

وتعد دراسة « ميلفيل جاكوبز »<sup>(١)</sup> من أهم الدراسات التي حاولت

(١) Melville Jacobs : The Content and Style of An Oral Literature , University of Chicago Press 'Chicago 1992 .  
The People are Coming Soon , universitk of Mashington Press , Seattle 1690 .

أن تتعلب على هذه المشكلة ، وأن تضع الأدب الشعبى فى سياقه الاجتماعى ،  
وينظر « جا كوز » إلى نص الحكاية كعمل أدبى ، ويرى أن وضع هذا  
العمل الأدبى فى إطاره القومى أو الأقليمى ربما جعله واضحا ومفهوما لأبناء  
الثقافات الأخرى ، وهو يعنى بذلك وصف كل النص والجمهور الذى يستجيب  
لنص مما يمدنا فى الحقيقة بنموذج ممتاز لأسلوب دراسة الأدب الشعبى من  
ناحية الشكل والمضمون . ولكن يظل هذا النوع من الدراسات ناقصا فى  
الحقيقة بدون الجانب النقدى لهذا الأدب ، ونعنى بالنقد هنا تفسير الأدب  
الشعبى ، فإذا كان هذا الأدب ينتقل عن طريق الرواية الشفهية ، فمن  
المؤسف أنه لم يتم تسجيل أى نوع من التفسير الشفاهى لهذا الأدب من جانب  
أصحابه ، وتكاد كل مجموعات الأدب الشعبى أن تخلو من أى شرح أو تفسير  
أو تذييل للمادة المجموعة ، مما يفقدها عنصرا هاما من عناصر فهمها وتحليلها  
ومحاولاتهم لفهم مغزى بعض النصوص ومدلولاتها ، إلا أننا من النادر أن  
نجد إضافات الرواة أنفسهم أو تفسيراتهم للنصوص التى يروونها ، ويصبح  
من العسير على الدارسين الذين يعتمدون على هذه المجموعات أن يعرفوا هل  
قصد بحكاية ما أن تكون حكاية فكاهية أو ذات مغزى وعظى أم أن  
الجمهور هو الذى اعتبرها كذلك أم أن الراوى نفسه هو الذى حكها قاصدا  
بها هذا المعنى أو ذاك ، طالما لا يوجد بين أيدينا أية إشارات غن إستجابة  
السامعين لما يسمعون أو تعليقاتهم عليه .. فى أى المواقف ضحك المستمعون؟  
وعند أى الأحداث بدت عليهم علامات التعب أو الإحتقار أو الامتعاض،  
ومنى تهلت أساريرهم تعبيراً عن رضاهم عن انتصار أحد شخصوص الحكاية  
على الشر أو نجاته من مأزق صعب . . . ولعل السؤال الذى يفرض نفسه  
فى هذه الحالة هو : هل نستطيع أن نعرف كل ذلك ، وغيره من مجرد قراءة

سطور الحكاية أو سماع الموال القصصى ؟ إننا نحتاج إلى أن نعرف بشكل محدد ودقيق أين حدث هذا الإفعال ، ونوعه سواء كان إستحسانا أو استمجانا ، كما نحتاج أن نعرف من الذى افعل ولماذا ، كما أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أيضا لإختلاف البيئات الثقافية ، فما قد يطرب له إنسان المدينة ، قد لا يطرب الريفى فى القرية ، وما قد يضحك هذا الريفى من كل قلبه ، قد يستثير إبتسامة باهقة فحسب عند إنسان المدينة أو قد يشير امتعاضه . وهكذا تبدو لنا صعوبة الحكم على النصوص الشعبية ودراستها بدون الوصف الكامل لمجتمع القص أو الغناء أثناء رواية الحكايات أو غناء الأغاني والواويل . ويصدق الشيء نفسه على كل الأشكال الأخرى كالمثل ، واللفز ، أيضا ، فلا شك أنه بدون وصف الموقف الذى يضرب فيه المثل ، وسياقه وتأثير استخدامه ، يصبح المثل مبتورا عاريا عن مغزاه المرتبط بالوظيفة التى يؤديها آنذاك .

كما أن هناك مشكلة أخرى لابد للدارس من أن يقننه إليها ، وهى أن معظم الأدب الشعبى وخاصة الحكايات الشعبية فى المجتمع المعاصر يتم تسجيله فى مواقف مفتعلة ، ونعنى بذلك أن التسجيل يتم فى كثير من الأحيان بين الراوى والجامع وحدهما ، مما يفقد عملية الجمع حيويتها التى تأتى من وجود جمهور المستمعين أو الطرف الثالث الذى لا يمكن الاتقاص من قيمته وأهميته فى التأثير على مضمون ما يروى وتفاعله مع ما يسمعه ، ومن ثم تصبح البيئة المثالية للتسجيل هى تلك التى تتوافر فيها الأطراف الأساسية التى لا يكتمل مجتمع الرواية الشعبية أو الغناء الشعبى إلا بها ونعنى بذلك المؤدى والجمهور .





الفصل الثاني

الأداء والمؤدون



## الآداة

يعرف دارسو القولكلور أن الأنثروبولوجيين الاجتماعيين قد صنفوا العناصر المكونة لثقافة مجتمع متجانس إلى ثلاث فئات تعتمد على مدى إشترك أعضاء المجتمع في العناصر التي تدخل في تكوين كل فئة من هذه الفئات الثلاث . ويبدأ هذا التصنيف من المشاركة المطلقة في كل ما هو عام ، ويتدرج إلى الخصوصيات والبدائل ثم إلى عدم المشاركة على الإطلاق ، ويمكن لنا أن نستبعد هذه العناصر الأخيرة فغالما أنها غير مشتركة بين أفراد المجتمع ، فليس ثمة ضرورة أن نعدّها جزءا من الثقافة .

لقد فصل الدكتور « رالف لنتون »<sup>(١)</sup> هذه العناصر فجعل الفئة الأولى تشمل تلك الأفكار والعادات والاستجابات العاطفية التي يشترك فيها جميع الأعضاء البالغين العقلاء في المجتمع ، وتسمى هذه العناصر «العناصر العامة» وينبئ الإشارة هنا إلى أن المصطلح ينطبق على محتوى ثقافة معينة فعسب ، ذلك أن العنصر الذي نصنعه مع الصفات العامة في إحدى الثقافات ، قد يكون مفقودا في ثقافة أخرى تماما كمادة إستقبال المعزّين في الوفاة في سرادقات تقام لهذا الغرض في مجتمعنا وهو مالا تفعله مجتمعات أخرى كثيرة .

أما الفئة الثانية فتحتوي على العناصر الثقافية التي يشترك فيها أعضاء

---

(١) رالف لنتون : دراسة الإنسان (ترجمة عبد الملك الناشف) المكتبة  
العصرية - بيروت ١٩٦٤ ص ٣٦٠ : ٣٦٣ (وانظر بالتفصيل فصل « الاشتراك  
في الثقافة » ص ٣٥٩ : ٣٨٠ )



جماعة معينة في مجتمع ما ، ولكن بقية أعضاء المجتمع أو جماعاته لا يشتركون معهم فيها . ويطلق على هذه العناصر « العناصر التخصصية » ويدخل فيها تلك النماذج الخاصة بجميع ألوان النشاط التي يعتمد بعضها على بعض اعتمادا متبادلا ، والتي اسندت إلى قطاعات مختلفة في المجتمع في نظام توزيع العمل ، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك بأن الرجل العادي لا يعرف عادة الوسائل الفنية التي يستخدمها الصانع ، ولكنه ينظر إلى مهارته بالتقدير ويحفظ في ذهنه بصورة واضحة عن الخاتم الجيد الصنع أو القلاوة الرقيقة الذوق .

وتضم الفئة الثالثة في هذا التصنيف ذلك العدد الهائل من الخاصيات التي نجدها في كل مجتمع ، والتي يشترك فيها أفراد معينون ، وليكنها لا تتصف بالشيوع بين جميع الأعضاء ، كما أنها لا تكون شائعة عند جميع أعضاء أية فئة من الفئات المعترف بها إجتماعيا ، ويطلق على هذه العناصر مصطلح « العناصر البديلة » ويمكن تصنيف آلاف العناصر المتنوعة تحت هذه الفئة ، إذ أنها تضم الأفكار ، والعادات الخاصة التي قد تنفرد بها عائلة معينة دون غيرها ، كما تضم أشياء أخرى كاتجاهات المدارس الفنية المختلفة في النحت والرسم وما إلى ذلك ، وهذه العناصر تتميز بأنها تمثل ردود فعل مختلفة للأوضاع نفسها ، أو بمعنى آخر ، أنها وسائل مختلفة لتحقيق الغايات نفسها ، فاستعمال الخيول والدراجات والسيارات والسفن والطائرات . الخ إنما يحدث تحقيقا لغاية واحدة هي الانتقال من مكان إلى مكان .

وقد أشار الدكتور رالف إلى العلاقة بين هذا التصنيف وبين مفهوم الانتقال الثقافي ، وأوضح أن اشتراك الأفراد في ثقافة مجتمعاتهم إشتراكا ناقصا ينعكس في وجود خطوط متباينة في جميع المجتمعات لنقل مختلف

عناصر الثقافة ، ولعل من أكثر مظاهر هذا التباين في نقل الثقافات طرافة ،  
هو أن فئات العمر المختلفة داخل مجتمع ما ، تقابل هي أيضا خطوطا في عملية  
النقل الثقافي ، وهذا الجانب يهمله كثير من الباحثين في حالات كثيرة ، ففي  
الوقت الذي يتعلم فيه الفرد أشياء كثيرة من أولئك الذين يكبرونه سنا ،  
نراه يتعلم أشياء كثيرة من أقرانه أيضا وتكون اتصالاته مع أبناء جيله  
عادة ، أكثر توثقا ، وأقل رسمية من اتصالاته بمن يكبرونه سنا ، وهو يقلد  
عادة أولئك الذين يكبرونه قليلا في السن ، ويتفوقون عليه في خبرتهم ، وفي  
الثقافة المصرية عناصر كثيرة يكاد يتم نقلها كلها عن طريق فئات عمر معينة ،  
فيندر مثلا أن يقوم الكبار بتعليم الأطفال لعبة « الاستغماية » أو غيرها  
من ألعاب الأطفال ، إذ أن هذه اللعبة تنتقل من طفل إلى آخر . وكذلك  
يندر مثلا أن يقوم أحد الكبار بتعليم شاب كيف يتودد إلى فتاة أو يطارحها  
الفرام ، فهذه تنتقل من الشاب الأكبر سنا إلى الأصغر سنا ، ولكنها لا تصل  
إلى الأطفال . وبطبيعة الحال يحمل الأفراد معرفتهم هذه معهم عندما ينتقلون  
إلى مرحلة سنية أكبر ، ويندر أن يفكروا في استخدامها بعد ذلك ، بل لعله  
من المستبعد جدا أن يفكروا في تعليم أبنائهم شيئا من هذا .

إن الدكتور رالف لينتون يصر — وهو محق في ذلك — على أن ما هو  
عام مشترك في مجتمع ما ، ربما يتراجع إلى أي من المستويات الأخرى في  
مجتمع آخر ، ولعلنا نشعر كدارسين للفولكلور ، أنه على الرغم من تطابق  
هذه الأفكار مع بعض الظروف الموجودة في المجتمعات الإنسانية ، إلا أن  
هذا الرأي لا يتطابق تماما مع هذا التصنيف الأنثروبولوجي الذي طبق إلى  
حد بعيد على الفولكلور ، واهتم بشكل رئيسي بمضمونه أكثر من أي شيء

آخر ، وهو أمر على جانب كبير من الأهمية ، لأنه سيؤدي في رأينا إلى تطوير أنظمة التصنيف الحالية ، وربما دفع إلى الاهتمام بطرق أداء الفولكلور ، التي يمكن الفصل بين جزئياتها الأساسية وهما الأداء والخلق .

إننا ندرك تماما الدلالات النوعية بنسبها المثوية المختلفة التي يمدنا بها هذا التصنيف الذي يبدأ من المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، ويتدرج حتى الصفر أي عديم المشاركة على الإطلاق ، ولكننا إذا أردنا أن نستخدم الأسلوب نفسه في دراسة الأدب الشعبي وخاصة فيما يرتبط بالأداء ، فإن علينا أن نعكس الميزان ، ذلك أن الأداء الفردي أو المنفرد تماما يتدرج من عدم المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، إلى الأداء الذي تتحقق فيه المشاركة الكاملة . وينبني علينا وقد وصلنا إلى هذا الحد من التعميد النظري أن نطرح سئوالين نرى من الضروري أن نجيب عليهما أولا : —

ما هو المقصود بمصطلح الأداء ؟ وما هي درجة تدرج هذا الأداء ؟

عندما نتحدث عن الأدب الشعبي ، فإننا نستخدم مصطلح « الأداء » . بالمعنى نفسه الذي يستخدم في الدراما والمسرح ، فأى شكل من أشكال الأدب الشعبي — مهما بدأ بدون معنى ، أو غير واضح ، يتطلب وجود مشاهد أو مستمع أو مجموعة من المشاهدين أو المستمعين ، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل لهم . هذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها في استخدامنا للغة أيضا ، لأنها لكي توجد لابد من وجود متحدث ومستمع ، ولكننا نعني بمصطلح « الأداء » في الحقيقة وضعا معينا يتخذه الراوي أو المغنى أمام جمهور يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره في الحياة اليومية ، وفي علاقاته مع الآخرين ، فالأؤدي الذي يتخذ وضعا معينا يتكامل

مع هدفه الذى يريد تحقيقه ، معلم وموجه لغيره فى الوقت ذاته ، ولكنى يمكنه أداء أو تقديم حكايته أو أغنيته بالمعنى الذى يقصده ، فإنه عليه بالضرورة أن يتبهاً لذلك أو يتخذ الوضع الملائم الذى يتناسب مع غرضه . وهذا الوضع أو التهيؤ له أهدافه الضمنية والظاهرية كالتعليم والنصح أو التحذير والاقناع ، وبناء عليه تتحدد درجة الأداء وكيفية .

وسوف نستعرض هنا بعض النماذج ، من أدبنا الشعبى ، لكنى نوضح به ما نقوله مؤكدين أن القول سلوك ووظيفته تختلف ممارستها من مجموعة إلى أخرى . فمثلاً :

( أ ) عندما يجلس مجموعة من الفلاحين فى الفيوم ، فى موسم حصد القمح ، وهم فى انتظار أن يطيب لهم الهواء حتى يستطيعوا تذرية محصولهم ، وقد يشكو واحد منهم من أن الهواء غير موات ، وقد يتفجّر من ذلك ، عندئذ يقول له فلاح آخر « وإن طاب ريحك درى ٠٠٠ ما فى المواناة خيرة » ، وإن ما طاب ريحك خلى ٠٠ تبنا مغطى شعيراً » يمكن أن يكون الهدف من ذلك المثل التخفيف عن الفلاحين الآخرين والتقليل من توترهم ، إلى جانب قدر من التعليم الذى ربما يختلط بخلق نوع من الثقة وضمانة المعرفة ، ودرجة الأداء فى هذا المثل لا يحتاج إلى مهارة كبيرة كما أن حاجة القائل لأية قدرات قليلة للغاية .

( ب ) وعندما اشتكت إحدى الفتيات من أن الأعمال التى تكلفها بها الأسرة ترهقها أشد الأرهاق ، رد عليها أحد أفراد الأسرة قائلاً « اللى تأكل بحنكها تسد بقرونها » . ويمكننا أن نفهم ، دون أن نخبرنا أحد بذلك ، أن قائل هذا المثل ، لابد أن يكون أحد أفراد الأسرة الكبار ، وأن المثل



لا يؤدي دورا في النصيح ، بل لعله يوحى بعدم أحقيتها في الشكوى ، وزجرها  
أما إذا افترضنا أن القائل فرد صغير أو من نفس عمر الفتاة ، فإن المثل حينئذ  
ينبئ عن رغبة شديدة في التهمك الشديد والاستهزاء من الفتاة نفسها ، على  
أية حال إن الهدف الأساسي من هذا المثل هنا هو التعليم ، وكما هو ملاحظ  
فإن القدر المطلوب من الأداء ضئيل وغير ملحوظ .

( جـ ) تعرف كل المجتمعات الشعبية أغنيات لترقيص الأطفال وملاعبتهم ،  
ووصف جمال الطفل والفخر به مثل هذه الأغنية التي تقال للفتيات .

ست البنات ياست

وليدك في الأنجر بتفت

وأبوك يتشرف ويقول

أما عندي حبة ست

أو هذه الأغنية التي تغنى للأطفال الذكور :

حبيبي جاي من بعيد

زى عربان الصعيد

فات غلى العدو كدها

وكان يومها عليه عيد

فمن الواضح أن الهدف من هذه الأغاني — إلى جانب التعبير عما تتمناه  
الأم لابنها أو لبتها — إنما هو أساسا التسلية ، حيث تبضح إيماءات الموقف .  
وفي هذه الحالة ، نظرا لطبيعة هذا النوع من الغناء ، فإن قدرا من المهارة في  
الأداء مطلوب ولكنه يظل قدرا محدودا .

(د) ويحدث أن يدور حوار بين أحد دارسى الفولكلور وبين أحد الأشخاص حول أحد الجوانب التى يهتم بها الدارس ، وقد يفجر أحد الاسئلة موقفا أو حادثة أو شاهدا يريد هذا الشخص أن يؤيد به ما يقوله ، وحينئذ قد يبدأ فى سرد إحدى الحكايات .

لقد حدث بينا كنت أتحدث مع أحد أهالى الفيوم ، أثناء دراستى للمنطقة حول عادات أهل الفيوم وتقاليدهم ، أن استوردنا إلى الحديث حول أشياء كثيرة وبدأ الرجل ينهى على شباب هذا الجيل أنه لم يعد يحترم الجيل الأكبر سنا ، وأخذ يتحسر على تلك الأيام الماضية عندما لم يكن الابن يستطيع أن يدخن سيجارة أمام أبيه أو أن يجلس واضعا إحدى رجليه فوق الأخرى فى حضرة الأب أو العم أو الخال أو أمام من هم أكبر منه سنا عامة ثم إذا به يقول فجأة « ها أقول لك بقى حكاية . . عشان تعرف وأنت صغير لسه الناس الكبار دول قيمتهم إيه . . » لم أعلق على كلامه ، فقد كان أكثر ما يهمنى أن أحصل منه على الحكاية ، فشجعتة على أن يحكى ، ولم يكن فى الحقيقة يحتاج إلى هذا التشجيع ، فقد كان أكثر منى حرصا على أن يحكى لى الحكاية<sup>(١)</sup>

« كان فى عصر من العصور . . كان فيه ملك وبعدين أصدر فرمان بأن اللى عنده أب كبير يموت . . لأن الملك ده عايز يخلاله الجو من أفكار الناس اللى هم الكبار . . اللى فكرتهم شديدة . . وبعدين فيه ولد ابن جلال ما رضى يموت أبوه . . دراه فى حاجة فى رفاق البيت . . وفكر

---

(١) الراوى على بدوى — فلاح — سنة — سجلت فى ١٩٦٧/١١/٥ بقرية د أبو جندير ، محافظة الفيوم .

إنه يطعمه على المهل . . . . . يعنى ما يخلش حد يشعر أن أبوه موجود ، وبعد ما مرت الفترة دى صدر فرمان تانى يأن يتلم شباب القرية أو الامارة إلى هوه فيها في عصره وييجوا يحصدوا في الجبل الفلانى . . الجبل ده ما فيش زرع ولا حاجة أبدا ، إنما آهى أفكار بتعمر بعقول الملوك علشان حب الرياسة . . . . . وبعدين في يوم من الأيام بعد ما مر أسبوع وإلا شهر وهمه يشتغلوا . . . . . ع الفاضى ما فيش حاجة . . الابن راح فأبوه يسأله . . قال له بتشتغلوا آه . . قال له ما فيش حاجة يا بابا إحنا بنطرب الجبل نحصد في الهوا . . وما فيش زرع أبدا ولا عشب ولا حاجة أبدا . . . . . وبعدين قال له : طب ابقى خلى المنجل اللي هو الشرشرة تحت باطك وافرك . . عزتك بتفرك في قمح . . ولتتح في حنكك ، ولما ييجى الملك وراكم ويسألك بتعمل كده ليه . . ابقى قول له . . . . . اللي بنحصد منه بناكل ونقتات منه « . . الولد تيم الفكرة بتاعته اللي هوه قال عليها أبوه وفي مصادفة مرور الملك وراهم . . سأله . . فشمع الملك من رد الولد أن لا بد فيه أفكار بتاع ناس من الكبار — وحصل تحرى . . إلى أن ثبت أن الشاب ده ما موتش أبوه . . . . . وبعدين طلبه . . . . . الراجل . . . . . الشاب . . . . . جب يتخلص من أنه خالف فرمان بتاع الملك . . . . . القرار ده . . . . . فأبوه قال له قول أبويا كان . . . . . قول للملك أبويا كان مدعى في فرح وغاب مدة طويلة من الزمن وبعدين إحنا فكرنا أنه مجاش ، وهوه راجل يعنى كباره . . . . . ومر عليه مدة طويلة من الزمن وبعدين أبويا جبه الليلة ، وإلا الليلة اللي فانت ، وبعد كده أنا أتولى السؤال لما الملك يرد عليه . . . . . أرد عليه آنى . . . . . وبعدين راحو وسأله الملك . . أبوك كان فين ، وبعدين رد عليه : بأنه كان مدعى في فرح وغاب مدة طويلة . . . . . وروى طبعا رواية اللي أنا رويتها دى . . . . . وبعدين الملك ابتدا يسأل الراجل هو الكبير في السن . . . . .

فبيقوله . . . كنت فين في المدة دي . . . فقال له أنا كنت داعيانى أم قويق  
في فرح هشان ها تجوز بنتها للغراب . . . قال وبعدين . . . قال له وبعدين طولنا  
مدة كبيرة . . . قعدنا لما وقفنا بينهم لأن الشرط كان قاسى . . . الشرط بينهم  
كان قاسى . . . فلما فضلنا نفكر ونودى ونجيب . . . لما قدرنا وألفنا بينهم . . .  
وقفنا بينهم العملية والود . . . قال اتفقتوا لها على إيه . . . قال له اتفقتا لها على  
خمين بلد خرايب . . . خربانه . . . ما فيهاش خير . . . طب وحاجتقدروا تجيبوا  
لهم الخمسين بلد مبنين . . . قال له يا ملك الزمان . . . كل البلاد اللى مشايخها  
أوبلوكتها صفار التفكير تبقى خربانه . . . وبعدين الملك رد للصواب وجفا  
من الراجل . . . وابتهى الحديث . . .

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الهدف من الحكاية هدف تعليمى واضح ،  
كما أن جانب المتعة متوفر أيضا ، والذي لا شك فيه أن المهارة المطلوبة في  
الأداء في مثل هذه الحالة لا بد أن تكون على درجة ما من الاتقان .

(و) تذكر هذه الحادثة التى مرت لى في طفولتى ، بعد أن تخصصت  
في دراسة الفولكلور ، واعتقد أنها يمكن أن توضح جانباً آخر مما نحن بصدد  
الحديث عنه حدث ذات مرة ، وكنا أطفالا صغيرا ، أن تجمعنا خول رجل  
أشتهر بأنه يحكى كثيرا من الحكايات ، وكان أهل البلد يصفونه بأنه  
« فشار » ولم يكن أحد يصدقه فيما يحكى عنه أو يقوله ، ولكننا كأطفال  
كنا نستمتع جدا بالجلوس إليه وسماعه ، وذات مرة حكى لنا حكاية عن أنه  
قابل عفريتاً وأخذ يصف لنا مغامراته مع العفريت ، وكيف حاول أن يمسك  
بالعفريت بعد مطاردات عنيفة ، وكنا نجلس أمامه مشدوهين فقد كان  
الرجل ممثلاً بارعاً ويتمتع بقدره كبيرة على أن يشد الآخرين إليه ، على الرغم



من عدم تضديقهم له . وكان يعن لبعضنا أن يسأله عما حدث بينه وبين العفريت في هذا الموقف أو ذاك ، فيأخذ الرجل في الرد ، وقد ينسج حكاية أخرى أو يتكرر مطاردة جديدة ، حتى يصل بنا الأمر إلى الاعتقاد أنه لا يمر يوم إلا وله مغامرة جديدة أو مغامرات مع هذا العفريت أو عفريت آخر . وأذكر أنه أنهى حكايته بأن العفريت استطاع الهرب منه ، بأنه دخل « ماسورة مياه » تصل بين ترعتين صغيرتين ولما سألناه كيف ترك العفريت يهرب منه ، رد علينا « يعني أدخل الماسورة » كناية عن استحالة اللحاق بالعفريت والامساك به . وأصبحت هذه العبارة في بلدنا مثلا يقال للتعبير عن عدم استطاعة الإنسان أن يفعل شيئا في موقف ما عامة ، أو وصول الموقف إلى درجة من التعقيد والصعوبة مما يجعل من المستحيل على أي إنسان أن يفعل شيئا إزاءه .

اتنا نستطيع أن نكتشف أن هدف الحكاية أو الحكايات هو مجرد المتعة فحسب ، وهنا فإن الأداء يحتاج إلى قدر كبير جدا من المهارة والإتقان والتمكن .

أعتقد أن هذا القدر من الأمثلة كاف ، رغم أنه توجد أمثلة أخرى كثيرة يمكن الاستشهاد بها ، ولكننا أوردنا هذه النماذج ورتبناها على النحو السابق لإثبات حقيقة معينة أو عدة حقائق .

إن مضمون هذه الأمثلة الخمسة وشكلها يوحي بأن هناك درجات متفاوتة من الأداء ، كما توحي المواقف المختلفة التي ذكرناها بالحاجة إلى مهارات متنوعة في الأداء أيضا ، بصرف النظر عن وجود هذه المهارات أو عدم وجودها ، ولا شك أننا نستطيع بناء على النماذج التي تعاملنا معها أن نحدد

عدة معايير تؤثر إلى حد كبير على درجة الأداء وطبيعته وأول هذه المعايير هو ما يحتويه النوع الشعبي المؤدى ، وثانيها وظيفة هذا النوع الشعبي في موقف معين ، وثالثها الأداء الفعلى أو الواقعى بالقياس إلى الأداء المثالى للنوع الشعبي .

ان الأمثلة الثلاثة الأولى تتميز باعتمادها على قدر ما من الايقاع يختلف من مثل إلى آخر ، وقد جاء هذا الايقاع نتيجة لتوازي الأجزاء ، وتأثير القافية ، والتزاوج بينهما في الصياغة . ولا شك أن وجود هذين العاملين ووضوحهما يؤثر بصورة طبيعية على نوع الأداء ، ويستلزم قدرا من المهارة حتى يمكن حدوث التأثير المطلوب ، ومع ذلك يمكن أن يغيب الجانبان من العمل دون أن يؤثر ذلك على احتوائه على درجة كبيرة من المهارة في الأداء . ان الايقاع في المثل الأول المتعلق بالطقس والحصول مثلا ، لا يتميز بشيء غير عادى ، يميزه عما هو موجود في أمثال أخرى كثيرة يمكن أن تتشابه مع هذا المثل من ناحية الشكل ، ومن ثم فهو لا يستثير أى قدر من التوقع لقدرات غير عاديه في الأداء . ويمكننا في الحقيقة من طريق تحليل مضمون العمل الشعبي وشكله أن نستخلص نتائج كثيرة عن درجة اتقان الأداء ، وأسلوب المؤدى ، ومناسبته للنوع الذى يؤديه . وربما تختلف الوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها نوع معين من الأدب الشعبي في موقف معين ، عن الوظيفة التى ينهض بها النوع نفسه في موقف آخر ، فاللغز الذى يقوله رجل كبير ، في موقف اجتماعى يريد أن يكتسب عن طريقه صداقة طفل ، يتطلب دون شك درجة من الأداء تختلف عما يتطلبه اللغز نفسه عندما يحكيه نفس الطفل فيما بعد لطفل آخر ، وربما احتاج إحراج أحد أفراد مجموعة ، والسخرية ( م ٩ — مقدمة الفولكلور )

منه ، عن طريق حكاية اللغز له ، خاصة إذا كان الآخرون يعرفون حله ، إلى درجة أعلى من المهارة في أداء اللغز نفسه عنه في المواقف السابقة وفي مواقف أخرى .

ويمكن القول بشكل عام إنه في أكثر المواقف الاجتماعية الحديثة تحتاج وظيفة التسلية والامتناع درجة عالية من مهارة الأداء ، وقد لا تثبت صحة هذه الحقيقة مطلقا لأن هناك مثلا عدیدا من الطرائف البسيطة التي يمكن بها استحداث التسلية والمتعة والتي يستطيع أى فرد أن يحكيها ، دونما حاجة إلى مهارة أو قدرة على الأداء . ولكن يظل هناك — مع ذلك — في كل مجموعة فرد أو أكثر ، يتميزون عن غيرهم بقدرتهم على تذكّر الحكاية أو النكتة وحكايتها ، ومن ثم فإن الميل العام للجماعة يتجه دائما إلى هذا الفرد أو الأفراد المتميزين ، طلبا لحكاياتهم أو نوادرهم . وبناء على ذلك يصبح المؤدى — سواء كان راويا أو مغنيا — هو العامل الثالث المؤثر على درجة الأداء والمشاركة .

ان هناك دائما فردا يعده الآخرون — أو يعد هو نفسه — مؤديا يتميز بقدر كبير من المهارة في الأداء ، والقدرة على تقديم المادة بشكل لا يستطيعه غيره ، سواء أدى مضمون المادة أو شكلها أو الموقف إلى المشاركة في الأداء ، أو لم يؤد إلى ذلك ولعل هذا هو ما يجعل جماعة ما تنظر إلى أحد أفرادها على أنه أبرع من بقى المواويل أو يحكى الحكايات مثلا ، وقد يشتهر ذلك الفرد بهذا النوع أو ذاك بين أفراد جماعته والجماعات الأخرى مما يجعلها تسند إليه ، أدائه دائما ، وإذا عدنا مرة أخرى إلى مدى المشاركة ونسبتها ، كأن نفترض أن هناك مشاركة تامة ، فإن هذا يعنى أن المجموعة ستحدد أحد

أفرادها لتوكل إليه مهمة قص حكاية معينة ، أو غناء موال معين ، لأنه الوحيد القادر — حيث لا يستطيع غيره — عن طريق أدائه وتمكنه منه أن يحقق لها هذه المشاركة .

ولا شك أن مثل هذه الحالة سوف تكون نادرة إلى حد كبير . وعلى العكس من ذلك فإن نسبة الصفر — أى عدم المشاركة مطلقا — سوف تظهر عندما تفكر المجموعة فى مادة معينة يسهل على أى فرد أن يسردها أو يؤديها . وعلى أية حال فإن هذه النسب نسب افتراضية ولكنها على أية حال تشير هنا قضية هامة جديرة بالبحث ، إذ أنها تكشف عن أن ما يعنى الجماعة فى المقام الأول — إنما هو الأسلوب والشكل أما المضمون فإنه قد لا يلقى الاهتمام نفسه .

والملاحظ أن جمهور المستمعين يميزون عادة بين الأداء الفعلى ، وبين القواعد المثالية للأداء ، ذلك أنهم جميعا يحتفظون فى تخيلاتهم بنماذج محددة لأداء كل نوع من أنواع الأدب الشعبى كمجسلة لخبرتهم بها ، وتعودهم عليها ، ومن ثم فإنهم سيكونون باستمرار متنبهين لنوع الأداء وماهيته وقدرة المؤدى على أن يحقق هذا النموذج الذى استقر فى أذهانهم . ويدفعنا هذا إلى أن نتنبه نحن أيضا إلى أهمية العلاقة بين الجمهور والمؤدى وهو ما أشرنا إليه مرارا ، إذ أن هذا من شأنه أن يضع بين أيدينا كثيرا من الحقائق الجديرة بالدراسة حول وظيفة المادة المقدمة وتأثيرها .



## المؤدون

لقد أشرنا من قبل إلى أن مشاكل الأدب الشعبي كثيرة ومعقدة ،  
وأكدنا أن فهم هذه المشاكل وحلها ، إنما يتم إذا وضعنا في اعتبارنا  
الجوانب المختلفة المكونة لهذا الأدب على قدم المساواة ، دون أن يحور جانب  
منها على غيره من الجوانب ، إذ أن علينا أن نهتم بالنص اهتمامنا بمؤديه ،  
وبالجمهور الذي يستمع إليه ، والموقف الذي يؤدي فيه ، وهو ما نفتقده عند  
كثير من الدارسين .

إننا نلاحظ أن كثيرين من دارسي الأدب الشعبي — ونحن منهم —  
قد أهملوا عندما سجلوا نصوصهم ممن رووها أو غنوها لهم — التأكد من  
أن هؤلاء المؤدين مبدعين حقيقيين ، وليس مجرد مرددين لما سمعوه أو حفظوه ،  
دون أن يكون لديهم أدنى طموح لتحقيق قدر ما من الابداع ، ذلك أننا  
يجب ألا ننسى — بأي حال من الأحوال — أن المادة التي يقدمونها هي  
قبل كل شيء إنتاج أدبي على درجة كبيرة من الصقل الفني ، ومن ثم فإننا  
يجب أن نبذل ما وسعنا الجهد عن المؤدين البارزين الأكفاء في المجتمع الذي  
ندرسه حتى ننفذ من خلالهم إلى الأدب الشعبي الحقيقي لهذا المجتمع . ولكننا  
في الوقت ذاته — يجب ألا نتجاهل في محاولتنا تحقيق هدفنا ، وهو التوصل  
إلى معرفة المؤدين الممتازين ، والأدب الشعبي للمجتمع ، هؤلاء المؤدين الأقل  
موهبة ومهارة ، كما يجب أن نوليهم قدرا من اهتمامنا .

إن الملاحظة الميدانية قد أثبتت أن هناك قدرات معينة تتوفر لبعض  
الأفراد مما يجعلهم يستطيعون أداء الأنواع المختلفة من الأدب الشعبي ، أكثر

بما يتوفر للأغلبية التي تحفظ ولنسكنها غير قادرة على الأداء بالقدر نفسه من الرغبة والمهارة . وقد لفت هذا الموضوع أنظار الباحثين المحدثين إلى حد كبير ، ومن ثم بدأوا في الاهتمام بهذا الجانب الهام .

وربما كان أول ما يثير اهتمام الباحث في هذا الموضوع تلك الذاكرة الحية المتنازة التي قد تستثير دهشة الذين يعتمدون على القراءة والكتابة في استيعاب المعلومات والأشياء ، فالذاكرة في الحقيقة عامل أساسي وضروري في الثقافة الشعبية التي تقوم أساساً على التلقين والتعليم الشفاهي ، وانتقال التأثير وتداوله ، وعلى هذا الأساس فهي تحتل مكاناً هاماً ، ذلك أنها تمكن المؤدي أولاً من أن يحفظ الكثير من الأشكال والأنواع ، وتجعله ثانياً قادراً على الاحتفاظ بها لمدة طويلة .

وقد أدى هذا إلى الاعتقاد بأن ميزة المؤدي العظيمة هي تمسكه الأمين بالنص والاحتفاظ بالمادة في ذاكرته دون أدنى تغيير ، وساعد على رسوخ هذا الاعتقاد وتأكيده في أذهان الباحثين ، ما أكدده أغلب المؤدين من أنهم لا يجب أن يغيروا شيئاً فيما يحفظونه ، وهم عادة يشيرون في هذا المجال إلى بعض من حفظوا عنهم ، أو أخذوا منهم من الرواة المشهورين في مجتمعاتهم بالآباء والأجداد ، ليدلوا على صحة ما يذهبون إليه . وقد يشيرون أحياناً إلى بعض الكتب التي أخذوا منها مادتهم على أنها أشياء مقدسة لا يجوز الخروج عليها ، أو التغيير فيها زيادة أو نقصاً .

ويقابل الجامع أثناء عمله الميداني أناساً يشيرون إلى أحسن راو أو مفن ، لذا الذي يعدونه « المعلم » الذي يتضاءل إلى جانبه الجميع ، كما يقال أيضاً بؤلاء المغنين والرواة العاديين الذين يعدون مجرد حاملين للتراث ويعتبرون

أن الأمانة في أداء نص معين - حكاية أو غناء - هي أعظم ميزات المؤدى قاطبة .

لقد توصل الباحثون إلى أن الذاكرة الجيدة هي إحدى المزايا الهامة التي يجب توافرها في المؤدى ، كما أن التمسك العام بالنص أو الأمانة في أدائه ليست علامة على التفوق أو الامتياز في حد ذاتها ، ذلك أن هؤلاء الذين يتمسكون حرفيا بتراث الأجيال السابقة هم غالبا رواة أو مغنون ضعاف ، وليسوا مبدعين على الإطلاق ، وهم الذين يسميهم كل من « فيلسكى وفون سيدوف » « حاملي التراث »<sup>(١)</sup> ويبدو أنه من الصعب التحقق مما إذا كان الرواة والمغنون الذين اشتهروا بأمانتهم في الأداء ، يعتبرون مؤدين مهرة أم لا ؟ ولكن المؤكد أن هناك بعض المؤدين يعتبرون أنفسهم مسئولين تماما عن النصوص التي يؤدونها والتي ورثوها عن أجدادهم أو آبائهم ، فهم لم يغيروا فيها عن قصد ، أى تغيير ، لأنهم ، يعتبرون أى تغيير تزويرا وتزييفا ، ولهذا فانهم قد يقومون في بعض الأحيان بحذف كل ما لا يقدر على حفظه . ويقبل الجامعون عادة كل ما يقوله المؤدى في مثل هذه الأحوال من أنه لا يجب أن يتغير شيء في النص دون نقد أو تمحيص ، ودون بحث عن التغييرات التي يمكن حدوثها للنص ، وينتهى هذا بالدارسين إلى عدم معرفة ما إذا كان الجامعون قد اهتموا بهؤلاء الذين أطلق عليهم تعبير « حاملي التراث » فحسب ، أم اهتموا بمؤدين مبدعين حقيقيين .

---

(١) انظر مقال « كارل فون سيدوف » Carl W. von Sydow من  
Folktale Studies and Philology : Some Points of view .  
في كتاب آلان دلس « The Study of Folklore » ص ٢١٩ : ٢٤٢

ان كل ما بين أيدينا من نصوص يكاد يكون غفلا من المعلومات الخاصة بالمؤدين مما يجعل من المستحيل علينا أن نعرف الكثير من هذا الجانب ، ولكن الخبرة التي أتاحت لنا من خلال العمل الميداني وما نمتلكه من ملاحظات ، توضح أن الأمانة للنص في مثل هذه الأحوال إنما تعنى حفظ موضوع الحكاية أو الموال أو الأغنية مثلا ، أكثر مما تعنى إعادة حرفية لاسمع أذ حفظ من قبل ، أو لما يعتقد أنه النص الحقيقي الأصيل ، وذلك على الرغم من أن معظم المؤدين يذكرون أنهم لا يستطيعون أن يغيروا شيئا فيما يمكن أو يغنون ، وأن واجبهم هو أن يقدموا مادتهم بالطريقة التي تعلموها بها دونما تدخل من جانبهم ، وذلك عن اعتقاد منهم أنهم إذا غبروا في المواد التي يحفظونها ويؤدونها ، فإنها ستفقد معناها ومضمونها ونسكتها التي تتميز بها ... أنهم يحكون أو يغنون طبقا لذوا كرم ومعلوماتهم كما سمعوها لأول مرة . . أو كما استقرت في وجدانهم نتيجة ترديدهم لها مرارا وتكرارا . . وهناك بعض المؤدين - في محاولاتهم أن يؤدوا مادتهم بأمانة ، يتجهون لبعض الأحيان إلى زخرفة أجزاء معينة مما يقدمونه من مادة عندما يشعرون أن سامعيهم يصغون إليهم باهتمام بالغ ولا يعدون ذلك خروجا على النص أو عتثم التزام بالأمانة .

ان طريقة الرواية أو الغناء تتيح لنا أن نعرف ما إذا كان الراوى والمغنى قد تمسك بالتراث بكل تفاصيله أم لا ؟ ، وما إذا كان يعامل المادة التي انتقلت إليه باحترام أم أنه يؤديها كيفما اتفق . . أنه قد يغير شيئا ذا أهمية ، ولكن منها كانت التغييرات التي قام بها ، فهو من ناحية التراث ما يضيفه إليه ، يوقن أن عليه أن يحفظ تراثا ثميننا وأن يحافظ عليه في الوقت



ذاته . . . وعلى ذلك يتضح لنا أن المهم هنا ليس هو موضوع الأمانة أو عدم الأمانة ، ولكن المهم في الحقيقة هو موقف المؤدى وهل ينظر إلى المواد التي يمتلكها على أنها تراث جدير بالاحترام ، ولا يجوز التغيير فيه أم ينظر إليها على أنها مواد يمكنه التصرف فيها وزخرفتها ؟

إن إدعاء الأمانة يمكن أن يكون صحيحا فيما يتعلق بمضمون المادة الشعبية أما تشكيلها فهو متنوع ، ومن وجهة نظر المؤدى تلعب الثقة بالنفس والقادرة على الأداء أدوارا لا تقل أهمية عن دور احترام التراث ، اننا لو عرفنا أن المؤدى لم يتعلم كل ما يؤديه أو يقدمه من كتاب يرجع إليه ، فنحن أيضا — نستطيع أن ندرك أن حرمة المواد المأخوذة من الجيل الأكبر سنا ما هي إلا ضرب من الخيال ، وأنه من غير المعقول أن الراوى مثلا يمكنه أن يحكى بكل دقة حكاية طويلة ، طبقا لما سمعه في طفولته أو صباه . فالمادة الشعبية تخضع لقوانينها الخاصة بها وليس هناك — في الواقع — ما يسمى مثلا « حكاية الكبار » لأن هؤلاء الذين أخذ عنهم الكبار حكاياتهم لم يحفظوا سوى بحمل الحكايات ، وهنا تخضع هذه الحكايات لعمليات كثيرة أثناء انتقالها من راو إلى آخر ، سواء عن وعى أو غير وعى . . . والملاحظ أن الراوى في الحالة الأولى سيكون حافظا للتراث أما في الحالة الثانية فإنه سيكون أكثر حرية في التغيير ، ولكنه إذا كان راويا موهوبا فسيكون عمله في الحالتين على درجة كبير من الاتقان والامتنياز . ولعله من المسلم به أن حصيلة المؤدى الممتاز يمكن أن تملأ العديد من المجلدات ، كما أنه من المسلم به أيضا أن المؤدين الممتازين لم يحصلوا على مادتهم أو يتعلموها دفعة واحدة ولكن ذلك تم طوال سنى حياتهم ، وخاصة في مرحلة الشباب ، التي تمثل مرحلة الاستيعاب

وتكوين ذخيرتهم من التراث . ومن المؤلف أن نجد المؤدين الممتازين من المتقدمين في العمر ، وخاصة في مجال الحكايات ، ولكن ذلك لا يعنى أن غيرهم ممن هم أصغر سنا من الضروري أن تنقصهم هذه الصفة ، ومن ثم يتجاهلهم الجامع أو الباحث ، إذ أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فيمكن أن نجد شبابا حافظا قادرا على الأداء ، كما يمكن أن نجد أيضا بين المعمرين أو المتقدمين في السن من يحفظون بعض تراثهم من الأغاني والحكايات ولكنهم غير قادرين على روايتها أو غنائها ، بالإضافة إلى ضحالة حصيلتهم . وعلى الرغم من ذلك فإننا نعتقد أن هناك صفات معينة لابد من توافرها لكي يصبح المرء راويا أو مغنيا معترفا به من جانب الجماعة . فالذى لا شك فيه أن السن عامل أساسى إذ أنه يعنى قدرا كبيرا من المعرفة بالتراث والخبرة به . كما أنه يعنى على المؤدى مظهرا يوجب الاحترام والتبجيل ، يضاف إلى ذلك أنه لابد أن يتمتع بذاكرة ممتازة ، ومقدرة عالية على الأداء واللقاء . والذى لا شك فيه أن المادة الخام التى تنمو بشكل عفوى ، وتنتقل من شخص إلى آخر تلقائيا ، تحتاج إلى مؤد ممتاز لكي يطبقها شكلها الحقيقى ، فولا هؤلاء الرواة والمغنون المهرة لكان مصير المادة الشعبية التى يحفظها الناس العاديون النسيان أو أن تعيش مجهولة محدودة الأثر .

ان البيت هو المكان الأول الذى يلتقى فيه الانسان — لأول مرة — بفولكلور المجتمع الذى يعيش فيه ، ثم أنه يستطيع بعد ذلك — إذا كانت لديه القابلية لتنمية هذا الجانب — أن يلتقى بالفولكلور فى أى مكان . . . أنه يخزن المادة التى سمعها من هنا ومن هناك حتى تكتمل له المقومات التى تهيم له أن يكون راويا أو مغنيا مبدعا . وليس من المهم فى هذه الحالة

أن يكون الذين حكوا له أو غنوا أمامه مؤدين مهرة ، أو مؤدين عاديين أو قدموا له مادة غير ناضجة ، ذلك أن المؤدى الموهوب لا يحتاج في حقيقة الأمر إلا إلى المادة الخام ، أو العنود الفقرى الذى يمكنه أن يكسوه بعد ذلك بنفسه . ولكن ليس معنى ذلك أن الفرد المبدع يمكنه الاستغناء تماما عن النماذج المكتملة . لأنواع القولكلورية المختلفة التى يقدمها مؤدون مهرة ، يمكنه أن يحذو حذوهم بعد ذلك ، وأن ينسج على منوالهم ، ثم يصبح له — بعد أن تكتمل له أدواته — أسلوبه الخاص به ، الذى يستمد من التقاليد الفنية المرعية فى الأداء فى مجتمعه ، ومن مشاركة جمهوره له ، مما يساعده على صقل أسلوبه ، وتنمية موهبته ، وإزدياد طموحه لتحقيق نجاح أكبر ، وشهرة أوسع .

وتشير هذه الجزئية ملاحظة جديرة بأن ننتبه إليها ، فقد استقر فى أذهان دارسى القولكلور أن الرواة والمغنين الشعبيين لا تظهر شخصياتهم واضحة فيما يروونه أو يغنونه ، فهم يحتفون عادة خلف أعمالهم ، متواضعين ، وأنهم لا يسعون إلى اعتراف الجماعة بإبداعهم أو مهارتهم . ولكن هذه النظرة تحتاج إلى تعديل كبير ، ذلك أن الفنانين الشعبيين الممتازين يسعون دائما للكشف عن مواهبهم ، ويطمحون إلى أن يعترف بهم مجتمعهم ، ويصدق عليهم فى هذه الحالة ما يصدق على غيرهم من الفنانين الذين يسعدهم أن يعترف لهم المجتمع بعبقريتهم وتفردهم ، ومن ثم فهم فى بحث دائم عن الجديد الذى لا يتناقض مع الجماعة وقيمها وتقاليدها لئلا يقدموه ، متنافسين فى ذلك ، حريصين على تأكيد ذواتهم التى لا تنفصل عن ذات الجماعة .

إن الرواة والمغنين الممتازين يعلنون دائما أنهم على علم بمقدرتهم وخصيتهم

الضخمة ، ومن المؤلف أن يقابل الجامع من يبالغون في كم المادة التي يعرفونها كأن يقال « دا أنا لو قعدت أحكى لك » ، ولا سنة عشان الواحد يخلص اللي عنده « أو « الماويل اللي الواحد حافظها تملأ دفاتر .. ولا يكتفيها الأشرطة اللي معاك كلها » . ، إن مثل هذه المبالغات لى - في الواقع - إشارة إلى هذا الميل عندهم .

وتكمن موهبة الرواة والمغنين المتمازين في كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها ، وهم الى جانب قدرتهم على الأداء ، يمتلكون قدرا كبيرا من المواد ، ليس في مقدور الانسان العادى أن يمتلكها ، كما أنهم يقومون من آن لآخر بتنقيح مآلديهم ، وتعديله لكي يتناسب دائما مع ظروف الحياة التي يعيشونها ، ومتطلبات مجتمعاتهم . وهم يختلفون في ذلك تماما عن « حاملى التراث » البسطاء الذين يقومون بدور الناقلين للتراث فحسب ، وعلى ذلك يمكن للباحث أن يميز بين الفئتين تبعا للطريقة التي يسلكها كل منهما في أداء مادته وتشكيلها . والذي لا شك فيه أن وجود المادة الخام بين يدى الرواة والمغنين ، وهى فى العادة مادة تقليدية جاهزة ، مؤثر فى اختيار الحبكة وابتكار الأحداث ، والصياغة المناسبة ، لأن هذه الجوانب يحكمها فى النهاية تراث الجماعة والجمهور ، بحيث يصبح مجال الحركة أمامه محدودا ، وإمكانيات تجديده طفيفة إلى حد كبير ، وهى لا تخرج فى كثير من الحالات عما هو معترف به من الجماعة ، فقد ينزع البعض إلى التفصيل ، وقد يهمل آخرون الأشياء الثانوية ، ويركزون على ما يعتبر جوهريا أو أساسيا تبعا لظروف الأداء ، أو يهمل بعض المغنين مثلا إلى زخرفة ألحانهم وتنويع المقامات التي يغنون فيها ، بينما يفضل آخرون إتباع مقام واحد يرون أنه مناسب لهذا النوع من الفناء وهكذا ..



لقد أثمرت مثل هذه الملاحظات الميدانية في أنها وجهت الاهتمام إلى المؤدى لدراسة جوانب الابداع في شخصيته ، وهو ما دفع بعض الدارسين إلى محاولة تصنيف الرواة والمغنين ووصفهم حتى يمكن التمييز بينهم والحكم على مادتهم ، ومدى تأثيرهم فيها . ان علماء الفولكلور الروس مثلا يرون أن الرواة قد تركوا بصماتهم على كل الحكايات التي يروونها ، وكذلك الأمر بالنسبة للمغنين أيضا ؛ فيذكر « سوكولوف » أن الأبحاث المنظمة عن حياة وأعمال رواة البيلينا والقصص ، والنسوة منشآت البكايات ، ومقيمات الأعراس ، وغيرهم ممن يسون « حملة الفولكلور » قد كشفت عن الدور الواسع الذي تلعبه في الشعر الشفاهي كل من المهارة الفنية والشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه نشاط العقل الفردي . وإلى جانب ذلك فقد ثبت الآن تماما ، وتدعم بمئات الأمثلة إن لم يكن بالآلاف أن أيا من حملة الفولكلور ، أى كل مؤد للأعمال الشعرية الشفاهية ، إنما هو - في نفس الوقت وإلى حد كبير - مبدعها ومؤلفها<sup>(١)</sup> . ويقول في موضع آخر مشيرا إلى مناقشته السابقة لهذا الموضوع ، ومؤكدا على دور الشخصية الخلاقة أو المبدعة في هذا المجال . . . « لقد قلنا الكثير عن دور الشخصية الخلاقة لكل من حاملي الفولكلور ، كما أكدنا أهميته ، لا باعتباره مؤديا لنص غريب عنه ، ولكنه قبل كل شيء مؤلف فني ينظم بدرجة ما من الحرية ، المادة الشعرية التي ينقلها . لقد أصبح مفهومنا الآن لماذا يجهد عالم الفولكلور المعاصر نفسه ، لايخرج نسخة محقة لبيلينا أو حكاية أو أغنية مما وصل إليه فحسب ، ولكن أيضا ليجمع مزيدا من المعلومات

---

(١) سوكولوف - المرجع السابق - ص ٢٢

التفصائلية عن شخصية الراوى أو المفنى كثرت أوقلت ، وليكشف عن تاريخ وخصائص عمله . وفى الدراسة الفولكلورية كما فى دراسة الأدب تختمل ترجمة الحياة الشخصية مكانا جانبيا فى سلسلة الأعباء الأساسية التى تنظر الباحث<sup>(١)</sup>

ويقدم «سوكولوف» فى كتابه بعد ذلك معالجة مختصرة للرواة ، حيث يصنفهم وفقا لصفات يطلقها عليهم ، فهناك الحاملون الخياليون ، وهناك الأخلاقيون الذين يميلون إلى تهذيب حكاياتهم ، وهناك المتخصصون فى الحكايات السحرية ، ومن ينظرون إلى الحكاية على أنها مرتبطة بالحياة الواقعية ، ومن ثم يفضلون حكايات المغامرات ، كما يصنفهم تبعا لقدراتهم على الأداء ، فهنا «الرواة الماهرة ذوى الكفاءة العالية» ، وهناك «الرواة الدراميون» ويقدم نماذج لسكلا النوعين من أجل توضيح الفرق بينهما .

على أية حال إن هناك أنماطا عديدة من الرواة والمفنين يمكن أن يميزها الجامع الميدانى عند عمله فى الميدان ، فسوف يجد حاملى التراث الذين يحفظون المادة ويؤدونها فحسب ، وسيجد أيضا الفنان الذى يقوم بالأداء ، ويخرف مادته بموهبته الدرامية ، والذى يعتبر الأداء أهم من النص ذاته ، كما سيجد الذى يدعى المعرفة فيرتجل أى شئ يخطر على باله مما يتذكره أو يمر بخاطره . وإذا أردنا أن ننظر إلى هذا الجانب من زوايا مختلفة فإننا سنلاحظ وجود من يمكن وصفهم بأنهم يتمسكون إلى حد كبير بالموروث ويخضعون تماما للتقاليد ، جنباً إلى جنب مع من يتمردون على هذه التقاليد ومن ثم يحاولون أن ينوعوا فى طرق الأداء ، وأن يدخلوا عناصر جديدة فيها يؤدونها . ومن

ناحية أخرى يمكن أن نجد من يحفظ ويختزن الكثير ، ولكنه غير مستعد لأن يحكى أو يروى ما يعرفه ، على الرغم من تذكره له حتى يستحضره الجامع ، ويلجأ في الطلب . ونشبه هذا النمط من الرواة والمغنين ، من لا يحكى أو يقى إلا إذا استثاره حادث معين ، أو مناسبة معينة وعندئذ قد يتذكر شيئا يلائم الحادث أو المناسبة ، وهذا النمط لا يبدع شيئا جديدا مطلقا . ويوجد إلى جانب هؤلاء من يمكن أن نطلق عليهم « المتخصصين » هؤلاء مبدعون حقيقيون ، يلقون التشجيع من الناس ، وينالون الاحترام لموهبتهم وقدرتهم على الوفاء بما تحتاجه الجماعة .

ان هناك — كما رأينا — أنماطا عدة من المؤدين تختلف قدراتهم ، وتمايز مواهبهم ، ويقودنا هذا بالضرورة إلى التساؤل عن الأسلوب الذى يقدمون به حكاياتهم أو أغانيهم ، وكيف يكونون مادتهم ويعيدون تشكيلها من آن لآخر .

أنهم فى الحقيقة ينتقون ما يقدمونه من مواد مما استوعبوه وحفظوه من تراثهم منذ طفولتهم ، واضعين فى اعتبارهم ملائمة ما ينتقونه لذوق مجتمعاتهم وظروفه ، والمناسبات المختلفة التى قد يشتركون فيها ، إذ يحدث أحيانا أن تطلب الجماعة حكاية معينة أو موالا معينة فى مناسبة معينة ، ولا يتطلب نفس الشيء فى مناسبة أخرى ، وهم فى كل حالة يعرفون ما ينتظر أن يطلب منهم . وهنا يجب أن ننبه كجامعين عند تسجيلنا لمادتنا للترتيب الذى يقدم به الراوى أو المغنى مادته لنا ، أى المواد يتصور أنها أفضل وأجمل ، وأياها أقل قيمة ، أو أيها يتصور أنه يرضينا أو أننا نريده ونبحث عنه ؟ وينبى أيضا أن نضع فى اعتبارنا أنهم يحتفظون بكم هائل من المواد ، ويختزنونه فى ذواكرهم ،

وأنهم يعيدون تشكيل هذه المواد في كل مرة يقدمونها فيها، وأن هذا يستلزم منا الاهتمام بمغزى هذه العمليات والقوانين التي تحكمها، لأنها سوف تفسر لنا جانباً من جوانب إبداعهم، وقدرتهم على استقطاب مشاعر مستمعهم. والحقيقة أن هذا الأمر على جانب كبير من الأهمية، ذلك أن التغير الذي يمكن أن يحدث في المادة الشعبية في كل مرة تقدم فيها، قد لا يكون ذا أهمية تذكر، ومن ناحية أخرى قد يكون عظيم الأهمية. ويتوقف هذا — في واقع الأمر — على نمط الراوي أو المغنى، وطبيعة المادة، ونوع الظروف التي يواجهونها أثناء الأداء.

ويؤثر الانتقال الشفاهي الذي يعد من أهم خصائص الأدب الشعبي على النص، كما يؤثر أيضاً على المؤدى، فمن ناحية النص يمكن لنا أن نلاحظ الاختلاف إذا قارنا بين نص المؤدى والمتلقى أو بمقارنة النصوص المختلفة للمادة التي سجلت في فترات متقاربة أو متباعدة من مؤد واحد. ولعله من المفيد لنا في هذه الحالة أن نولى المؤدين بعض الاهتمام، ذلك أن الرواة والمغنين لا يكونون دائماً في حالة نفسية واحدة ومن ثم ينعكس ذلك على أدائهم فيختلف من شخص إلى آخر، ومن موقف إلى آخر. وقد يحدث أن يقدم أحد رواة الحكايات بعضاً من الحكايات القصيرة التي يريد بها التخلص من إلحاح الجامع، وهنا لا بد أن نعي أننا لا نستطيع الاكتفاء برواية واحدة للحكاية أو بنص واحد لها، وهو ما يقع فيه الجامعون المبتدئون، وقد وقعت أنا نفسي في هذا الخطأ.

ويعتمد جوهر التغير في النصوص المتشابهة ومداه على الوقت الذي ينقضي بين التسجيلين، وحينئذ يمكن تتبع استقرار حصيلة المؤدى، واختلافها



من حين لآخر ، كما يمكن ملاحظة مقدرته الإبداعية ، ومراحل التطور الذى مرت به المادة ، والتعديلات التى حدثت فيها والاضافة التى أضيفت إليها ، وذلك بمراجعة نصوص عديدة رواها هو نفسه على مر سنوات طويلة ، فكل تعديل أو إضافة يرفد المادة بحياة جديدة ، كما يضمن صيغة واقعية على الأداء عندما يتم أمام جماعة معينة فى مناسبة معينة .

ومن قبيل تحصيل الحاصل أن نؤكد أن أى مادة شعبية — مهما كان نوعها — محكوم عليها بالفناء والإندثار إذا فقدت صلتها بالناس ، فالسمة الأساسية للفولكلور عامة ، والأدب الشعبى خاصة أنه من الناس وإلى الناس ، ومن هنا فإن الراوى أو المغنى الشعبى له دائماً جدوره الممتدة فى يثته الاجتماعية ، فالأبطال فى الحكايات مثلاً يتصرفون كما يتصرف أبناء قريتهم أو جماعتهم فى نفس الظروف ، وفقاً لنماذج السلوك المعتمدة من الجماعة ، والبيئة عندما ترسم لا يمكن أن تختلف عما يمكن للجماعة أن تعيه أو تتخيله.. وهكذا.. والمؤدى لا يمكن أن يكون محايداً إزاء ما يحكيه أو يغنيه ، فهو دائماً يأخذ موقف البطل الفقير فى الحكاية فى صراعه مع الشخصية الجبارة أو الشريرة ، وهو فى هذه الحالة إنما يعرض صورة الواقع الأفضل الذى يتوقعه ، ويتوقعه الجماعة أيضاً . ونحن فى الحقيقة لا نتفق مع بعض الباحثين الذين يرون أن الحكاية الشعبية هى تعبير عن آماني الفقراء والبوساء . إن راوى الحكاية يدخل شخصيته فى نسج حكايته ، ويضفى من وجهة نظره على الحكاية أثناء أدائها ، وحتى إذا حملها أمانيه وأشواقه ، فهذا فى الواقع أكثر من كونه مجرد شوق أو تمنى ، إذ أنه يطابق نفسه مع أحداث الحكاية ، ويتضمن مواقفها مصيره الشخصى ، فى إطار تعبيره عن الجماعة التى ينتمى

إليها . ويفعل كل الرواة ذلك . ولكن الوسائل تختلف من راو إلى آخر تبعاً لمقومات كل منهم الشخصية ، وينسحب هذا أيضاً على المغنين كذلك . إن البيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية ، والتجارب الشخصية المباشرة ، وغير المباشرة التي يمر بها مؤدى الأدب الشعبى ذات تأثير كبير فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته ، وهى كلها موضوعات هامة جدية بالدراسة لأنها تنعكس فى النهاية على المادة والأداء والمؤدى ، وتترك فى صياغة الشكل الأخير الذى يبدو به النوع الشعبى أمام جمهوره .

وأخيراً فإن دور الفرد فى الأداء العرض ، وفى أسلوب التعبير والتقديم جدير بأن نوجه إليه إهتماماً أكبر ، من أجل فهم أفضل للابداع الشعبى وخصائصه .

إن كلا من اللغة والأسلوب والأداء الدرامى ، وقدرة المؤدى ومهاراته تشترك كلها فى تشكيل النصوص الشعبىة المختلفة إلى حد كبير ، ونستطيع أن نستخدم أياً من هذه الجوانب لى نعرف على دور المؤدى فى صياغة مادته وتقديمها تقديماً يجعل الجماعة تنفعل به ، وهو المعيار الذى يتم على أساسه الحكم على نجاحه فى أن يكون مؤدياً حقيقياً متميزاً ، أو فى تحقيق ذلك .

وعلى الرغم من اعترافنا أن كل نوع من أنواع الأدب الشعبى يتميز بأسلوبه الخاص به ، وبناءً على الذى يميزه ، وطريقة الأداء التى لا يشاركه فيها نوع آخر ، وأن هذه الملامح لا تتغير بسهولة ، بل إنها تكسب صفة الثبات والدوام بمضى الأيام ، مما يؤدى فى النهاية إلى أن تتكون أشكال وأساليب تقليدية ، إلا أن ذلك لا يمنع المؤدى من أن يكون له قدر من

الحرية التي يستطيع عن طريقها أن يضيف ما قد يرى أنه في صالح هدفه النهائي ، وهو تقديم مادته للآخرين في مجتمعه بالشكل الذي يحقق تواصله معهم ، واندماجهم جميعا في وجدان جمعي واحد ، وعلى ذلك فلا بد من التفريق بين أسلوبين من أساليب تقديم المادة الشعبية ، الأول هو الأسلوب التقليدي المتوارث والثاني هو الأسلوب الفردي الذي يميز مؤدبا عن غيره من المؤدين ، نتيجة السمات الخاصة به والتي لا يشاركه فيها أحد غيره .

إن اللغة التي يستخدمها المؤدى هي أول ما يجذب انتباه المستمعين إلى أدائه ، إذ يتميز الرواة والمفنون سواء كانوا من مكان واحد أو من أماكن عدة باختلاف مفرداتهم اللغوية ، وتعبيراتهم وصورهم التي يرسمونها بالكلمات ، ومن هنا يختلف أيضا تأثيرهم في يثنتهم وفي البيئات الأخرى .

ويتصف الحدث في الأشكال الروائية الشعبية بأنه ذو أهمية خاصة ، ذلك أنه هو المحور الأساسي الذي يقوم عليه العمل ، وعلى ذلك فإن قدرة راوى الحكايات أو مفنى المواويل القصصية على تصوير المواقف وتجسيد الأحداث يجب الالتفات إليها باعتبارها عاملا جوهريا لا يجب إهماله إذا أردنا أن تكتمل لنا أدوات فهم الأدب الشعبى .

ويختلف أسلوب الأداء من مؤد إلى آخر ، فهناك الأداء الخالى من الانفعال ، وهناك الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر ، وأكثر الأحاسيس خفاء ، وهناك من يفضلون الحديث بضمير المتكلم أو بضمير الغائب ، وهناك من يجعلون شخصياتهم يقومون بالتمثيل ، ويقلون من تعليقاتهم إلى أقصى حد عندما يمدون لذروة الحكمة . وهنا نأتى إلى أسلوب الأداء الذى لا يحوى

الكلمات فحسب ، بل يحوى العرض الدرامى أيضا ، ذلك أنه لا يوجد أداء دون تعبير درامى يقوم به المؤدى .

ومن الطبيعى أن يكتسب الراوى خبرات متجددة عن أحداث حكايته وشخصياتها كلما قام بالحكى عنها ، وعلى ذلك فهو يعبر عن نفسه بالحركات والایماءات إلى جانب الكلمات ، كما أنه يقوم بدور فى الأحداث ، وتقليد تعبيرات شخصياته ، وأنماط سلوكها ، فهو يقمص مظهر بطله وشخصيات . حكاياته . وهناك أمثلة كثيرة يمكن لكل إنسان أن يتذكرها ، فكل منا قد شاهد مرة أو أكثر راويا أو مغنيا شعبيا يستطيع أن يطبق عليه ما سبق أن ذكرنا . . أو يلتفت مستقبلا إلى هذه الجزئيات .





الفصل الثالث

جمع الأدب الشعبي



## جمع الأدب الشعبي

إن مشكلات جمع الأدب الشعبي ودراسته موضوع معتد متسع غاية الاتساع لا ينهض به هذا العدد المحدود من الصفحات ، ولكننا سنحاول أن نتلمس طريقنا لكي نلقى بعض الضوء على هذه المشكلات ، لا لكي نجد لها حلا ، ولكن لكي نوضحها للدارسين ، مما يمكن أن يدفعهم إلى التعاون على حلها . ولعلنا مطالبون في البداية أن نضم مجموعة من الأسئلة التي يمكن أن تثيرها دراسة أى موضوع وتصبح الإجابة عنها هي النتيجة التي يتوصل إليها الباحث . لقد تساءلنا في البداية ما هو الفولكلور ؟ وما هي المواد التي يتضمنها الفولكلور ؟ وقد حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة في الفصول السابقة ، والآن جاء دور بقية الأسئلة :

من الذى ينقل الفولكلور أو يردده أو يحكيه . . إلخ ؟ لقد أصبح من المستقر في كثير من الأذهان كأمر مسلم به أن الأميين هم الذين ينقلونه ويرددونه . وإذا كان الفولكلور — على هذا النحو — يتعارض مع الكتابة أو الكتب ، فإنه من الطبيعي — والأمر كذلك — أن نقدر أن هؤلاء الذين لا يستطيعون القراءة ، سوف يكونون — بشكل رئيسي — المهتمين بالفولكلور ، المحافظين عليه ، القادرين على ترديده وحكايته ولكن الجدير بالالتفات أن ترديد الفولكلور موجود دائما بين الناس جميعا ، ويرتبط بمناسبات عديدة لاحصر لها ، وهكذا نحتاج إلى إعادة النظر في هذه الجزئية. إن بعض الدارسين يعتقدون أن البدائيين بما يتصفون به من شور من الاستدلال العقلي أو ما يسميه المناطقة بالعمليات المنطقية للتفكير ، يختلفون



عنا أشد الاختلاف<sup>(١)</sup> ، وأنهم لذلك أكثر الناس قدرة على حفظ الفولكلور ونقله ، ومن ثم فقد اعتبروا الفولكلور منتعيا إلى مرحلة ما قبل المنطق حيث يمكن للإنسان أن يرى أوجه شبه بين رجل وشجرة مثلا ، وأن يقدم أدلة على وجوه الشبه التي يراها من وجهة نظره . ولكن الحقيقة أن ذلك ليس دليلا على مرحلة بدائية في الفكر الانساني ، فنحن نستخدم الآن القياس التمثيلي مثلا كأحد السبل التي نستعين بها على الاستدلال والاستنتاج وتوضيح الفكرة ، ولعل الفرق ليس كبيرا بين ذلك البدائي الذي كان يسوي بين الرجل والشجرة ، وبين رجل الدولة الحديث الذي يقول « إن آسيا تريد .. أو أن أفريقيا .. إلخ » فالذي لا شك فيه أنه لا آسيا ولا أفريقيا ولا الشجرة لها أية مقومات إنسانية بحيث يمكنها أن تريد أو أن ترى . . . وليس ببعيد عن أذهاننا تلك اللوحة التي رسمها شاعر عربي في جزء من قصيدته ، يتغزل فيه في شجرة . . والحقيقة التي يمكن لنا أن ندركها جميعها إنه لم يكن يتغزل في الشجرة ، وإنما خلع صفات الحبيبة التي حرم من لقاءها على هذه الشجرة<sup>(٢)</sup>

(١) انظر بالتفصيل كتاب العقلية البدائية لمؤلفه ليفي برون . ترجمة د. محمد القصاص ، ونشر في مجموعة الألف كتاب — مكتبة مصر ( بدون تاريخ ) .

(٢) القصيدة لحמיד بن ثور الملالي ومطلعها :

نأت أم عمرو فالقواد مشوق  
يحن إليها والها ويتوق

والجزء المشار إليه من القصيدة هو هذا الجزء الأخير :

سقى السرحة المحلال والأبطح الذي به الشرى غيث مدجن وبروق  
بأبطح ، راب كل عام يمدبه على الحول عراض الغمام دقوق  
فأذهبت عرضا ، ولا فوق طولها من السرح ألا هشة وسحق  
تنوط فيها دخل الصيف بالضحي ذرا هذبات فرهن وريق =

ولا يستطيع أحد - مهما تكن درجة معرفته بالشعر العربي - أن يزعم أن هذا الشعر ينتمي إلى مرحلة بدائية أو شبه بدائية . وهكذا يصبح علينا أن نعدل من وجهة النظر التي ربطت بين الأميين والبدائيين وبين خلق الفولكلور ونقله ، وأن نؤكد أن هذا الأمر لا علاقة له مطلقا بدرجة التعليم أو التحضر ، ذلك أن هناك عوامل واعتبارات أخرى أكثر أهمية تتحكم في الفولكلور إنشاء وانتشارا ؛ فالفولكلور يردده الناس جميعا حينما تدعو الجماعة إلى ذلك ، وينقله كل إنسان طالما كان على معرفة ببعض منه ، ولم يثبت إلى الآن أن هناك كائنا بشريا ، لا يعرف حكاية أو أغنية شعبية ، أو مثلا

==علا الذبت حتى طال أفنانها العلا وفي السماء أهل ثابت وعروق  
قيا طب رياها وبها برد ظلها إذا حان من حامى النهار ودوق  
وملأنا إن علكت نفسى بسرحة من السرح مسدود على طريق  
حمى ظلها بشكس الخليفة ، خائف عليها غرام الطائفين شفيق  
فلا الظل منها بالضحي تستطيعه ولا الفى منها بالعشى تذوق  
وما وجد مشتاق أصيب فؤاده أخى شروات بالعناق نسيق  
بأكثر من وجدى على ظل سرحة من السرح إذ أضحي ، على رفيق  
أبى الله إلا أن سرحة مالك على كل أفنان العضاء تروق  
السرحة : الشجرة العظيمة ذات الظل ، المحلال : التى يكثر حلول الناس بها ،  
لا يطح : الوادى فيه الحصى الدقيق ، الغرى : شجر ، المدجن : المظلم ، الراى :  
الزائد ، المراض : السحاب الكثير البرق ، العشة : القليلة الأغصان والورق ،  
السحوق : المفرطة الطول ، تنوط : تعلق ، الدخل : صفار الطيور ( كفى بذلك  
عن نفسه ) ، الهدبات : جمع هذب وهو كل ورق ليس له عرض ، الأفنان :  
الأغصان المستقيمة ، الريا : الرائحة الطيبة ، الودوق : اشتداد الحرارة ، الشكس :  
الصعب الخلق النسيق : الذى تكاففت عليه الإحزان ، العضاء : نوع من الشجر ،  
تروق : تفرق فى الحسن والبهاء .

شعبيا . وإذا كانت هذه الحقيقة في غير حاجة إلى تأكيد ، فإن السؤال الذي يفرض نفسه بالضرورة في هذا المجال هو كيف ينتقل الفولكلور إلى الجيل التالي ؟ . الذى لا شك فيه أن هناك طرقا عديدة ينتقل بها الفولكلور من فرد إلى آخر ومن جيل إلى جيل بعده ، والانتقال الشعبى أحد هذه الطرق ، فالأفراد يرددون ما يحفظونه ، وما تعيه ذاكرتهم ، ويعيدون ترديده حتى يصبح جزءا من عاداتهم المتبعة ، وتقاليدهم المقررة ، وخبراتهم الجمعية التي يمارسونها في المناسبات المختلفة التي تمر بها الجماعة أو المجتمع . والانتقال عن طريق المصادر المدونة أو المطبوعة ينبغي أن يوضع أيضا في الحسبان ، وخاصة في المجتمعات الحديثة ، حيث يمكن تسجيل النصوص الشعبية وتدوينها ، وإتاحتها للقادرين على القراءة الذين يمكنهم بعد ذلك أن يرددوها لغيرهم ، وأن يخضموها لمتطلبات الموقف أو الظروف التي يروون فيها . وإذا كانت هذه الطرق صالحة لانتقال الأشكال الأدبية — أى التي تعتمد على الكلمة — فكيف تنتقل الأشكال الأخرى التي لا تعتمد على الكلمة ، كالموسيقى والرقص وفنون التشكيل ؟ ١١. إن محاكاة هذه الأشكال ، ومحاولة تقليدها هو الأسلوب المتبع عادة في انتقالها ، وبالإضافة إلى أننا يمكن أن ندخل عاملا آخر وهو عمليات التدريب على ممارسة هذه الأشكال ، وهي عمليات عفوية غير مقصودة فالجماعة لا تعلم أفرادها الرقص مثلا لكي يصبحوا راقصين محترفين ، ولكنها تعلمهم الرقص باعتباره سلوكا اجتماعيا يهيء للفرد أن يشارك غيره من أعضاء الجماعة ثقافتهم ، ويقربه منهم ، ويجعله قادرا على التكيف مع عادات الجماعة وتقاليدها ، فلا يشذ عنها ، ولا يقف منها موقف الرفض والاستنكار ، مما يؤثر على علاقته بغيره من أفراد الجماعة ، فينتهى به الأمر إلى الانعزال عن

الجماعة أو الخروج عليها ، وكلا الأمرين أكثر سواء من الآخرين بالنسبة للفرد والجماعة على السواء .

والمشكلة في الحقيقة ليست بالبساطة التي تبدو بها ، حتى في نطاق الأدب بأشكاله المختلفة ، فالحكاية والثلث واللفز والأغنية ، تخضع — لاشك في ذلك — لقانون واحد ولكن ألا يؤثر الشكل الخاص لكل منها ، وطبيعته على عملية الانتقال ؟ ولنجعل السؤال أكثر وضوحا . هل تتشابه الحكاية والأغنية — على سبيل المثال — في انتقالهما بين الأفراد والجماعات ؟ وما هي التغيرات التي تحدث أن تظهر أثناء الانتقال ؟ وما هي العناصر التي تبقى أو يحتفظ بها ، وما هي العناصر التي تسقط أثناء ذلك ، ولماذا تظل هذه العناصر باقية ، ولماذا تسقط الأخرى ؟ وكـم من الوقت تبقى أو تثبت ؟ . أسئلة كثيرة كهذه تبدو بسيطة ، عندما ننظر إليها لأول وهلة ، وتتصور أنه يمكن الإجابة عنها في سهولة ويسر ، ولكن الحقيقة غير ذلك . فليس بين أيدينا المادة التي تتيح لنا أن نجيب على هذه الأسئلة ، كما أنه ليس بين أيدينا الدراسات المعينة على ارتياد هذا المجال . وعلى سبيل المثال ، نحن نحتاج إلى دراسات مستفيضة في مجال النظريات السيكلولوجية العامة عن التذكر والنسيان ، وقد يرد على ذلك بأن هذا الجهد قد بذل ، وأنه وصل إلى المرحلة التي يمكن فيها الاطمئنان إلى النتائج التي توصل إليها الباحثون في هذا المجال ، ولكن يبقى أن نختبر هذه النتائج — أيا ما كانت — بتطبيقها على القولكلور .. وهذا ما لم يحدث إلى الآن بالشكل المطلوب ، وفي حدود ما أعرفه .

ويرد إلى الذهن سؤال آخر وثيق الصلة بهذه الجوانب التي نناقشها ، وهو كيف يتكون القولكلور ؟ أو كيف ينتج ؟ ولن أحاول أن أرددها



ما سبق أن كتبته كثير من علماء الفولكلور ودارسيه عن الأصول الأولى وما إلى ذلك ، ولكنى سأحاول أن أثير قضايا أخرى ترتبط بالتكتيك أو الأسلوب ، فمثلا يمكن أن نتساءل ما هي الخصوصيات الأسلوبية للأشكال الفولكلورية المختلفة ؟ ولناخذ مثالا على ذلك بأن نتساءل عن الخصوصيات الأسلوبية للحكاية الشعبية ؟ إن كثيرا من الحكايات الشعبية التي جمعتها أو التي أتيت لي أن أسمعها لا تخرج في بداياتها عن هذه الصيغة أو ما يشبهها « .. كان يا ما كان .. كان فيه .. » أو تبدأ بسؤال المستمعين أن يوحّدوا الله وأن يصلّوا على النبي ( صلى الله عليه وسلم ) .. « على ما توحّدوا الله .. » كان فيه « أو « صلّوا على النبي .. كان زيدوا النبي صلاة .. كان فيه زمان .. أو « في مرة » .. إلخ ثم تبدأ الحكاية في سرد ما تعرض له البطل الذي قد يكون إنسانا عاديا ، أو ذات صفات خارقة ، وتحكى عن مغامراته التي تنتهى عادة بنجاحه في الوصول إلى هدفه ، وحصوله على ما يريد . ومع تسليمنا بأن الحكم الأكبر من الحكايات الشعبية المصرية تبدأ بهذه الصيغة عادة ، إلا أننا لا نستطيع أن نعمم الحكم على الحكايات كلها لأسباب عديدة لعل أهمها وأخطرهما أننا لا نستطيع أن ندعى أننا قد جمعنا حكاياتنا الشعبية كلها أو جزءا منها يصلح لتعميم حكم أو تكوين نظرية شاملة ، وعلى ذلك فإن هذه الصيغة قد لا تكون صالحة لبداية الحكايات .. وهناك نسأل — في حدود ما بين أيدينا — في أي الحكايات تظهر صيغة البدء بتوحيد الله والصلاة على نبيه وفي أيها لا تظهر مثلا ؟ هل يمكن أن نجد مثلا بداية مثل هذه البداية « وحدوا الله .. كان فيه مرة عفريت .. » أو « صلّوا على النبي .. كان فيه مرة عفريت .. » ؟ !! الحقيقة أن مثل هذه الصيغة لم تقابلني مطلقا .. والحقيقة أننا نذكر هذا المثل لكي تفتح به مجالا أمام دارسينا

لا لكي تنتهى فيه إلى رأى محدد ، فالأمر يحتاج إلى دراسات قائمة بذاتها .  
ولكى يصبح الأمر أكثر وضوحا ، لننظر في شكل شعبي آخر كاللفز مثلا ،  
والمثلنا نسأل أنفسنا السؤال السابق نفسه ، ماهى الخصوصيات الأسلوبية للفرز ؟  
إن اللفز في جوهره مقارنة شىء بشىء آخر مختلف تماما . . فالبيضة مثلا . .  
تصبح مسجدا في لفرز « جامعنا ما له باب والية ماله الأعتاب » و « الشمعة »  
تصبح فتاة اللفز « الست من حسننا نزلت دموعها على خدها » والفرز  
يتحول إلى « جمل » في هذا اللفز « جملنا برك في المبارك ، يأكل حشيش  
الدنيا وهو برك » ويكاد يكون هذا الأسلوب مبدأ عاما ينطبق على السك  
الأكبر من الألفاز ، فالأشياء المقارنة تنتمى إلى أنواع مختلفة تمام الاختلاف ،  
فلا علاقة على الإطلاق بين الشمعة ، والفتاة ، أو بين البيضة والمسجد ، أو بين  
الفرز والجمل . . أن الشىء يقارن بشخص أو حيوان أو شىء آخر ، وعلى  
الرغم من أن هذا التعميم ليس صحيحا دائما فهناك بعض الألفاز التى لا تنطبق  
عليها هذه الحقيقة ، فالبيضة في لفرز آخر يعبر عنها بأنها « شكلها زى اسمها »  
وتوصف بأنها « حاجة لوحطيت لها شوال ملح ما تتملحش » ، وفي لفرز عن  
الساعة يقال « وزنها وهيه فاضية ، زى وزنها وهى مليانة » ، إلا أننا يمكننا  
القول أنه يصدق على السك الأكبر من الألفاز ، ويحتاج الأمر إلى دراسة  
كيفية عقد هذه المقارنة أو تكوينها حتى يمكن دراسة بنية اللفز والأسلوب  
الذى يتبع في تركيبه ، وطبيعة هذه المقارنة .

إن الملاحظ أن هذه المقارنة تتعلق دائما بالمظاهر الخارجية ، وأنها تتعامل  
مع الشكل الذى يتصف به الشىء أكثر مما تعرض لوظيفته أو مضمونه مثلا ،  
ولكن ذلك لا يمنع من وجود استثناءات ، وهو أمر متوقع ، إذ يمكن لنا

أن نجد ألقا تنناول الشئ موضوع اللغة من ناحية وظيفته .. ولعل هذا يقودنا إلى النظر مرة أخرى في طبيعة التعريفات في ضوء تحليل الجوانب المختلفة للنوع أو الظاهرة ، مما يمكن أن يضيء أمامنا الطريق ، ويتيح لنا الفرصة كي نتعرف بشكل أكثر دقة على الموضوعات التي ندرسها .

وإذا أخذنا مثالا آخر لكي نتبين مدى ما نحتاجه من دراسات لتوضيح هذه الجوانب فربما كان من المناسب أن ننظر في الموال القصصية مثلا باعتبارها أحد الأنواع الشعبية الفنية التي تلقى قبولا كبيرا من الطبقات الشعبية ، وأن نتساءل معا عن تكتيك الموال القصصية ؟ إن الموال القصصية يحكى قصة بطبيعة الحال ، فإذا اقتربنا أكثر فإننا سنرى أن الكم الأكبر من الموال القصصية يحكى القصة دونما تمايز بينهما ، بل يكاد يكون هناك أسلوب واحد متبع لا يخرج عنه الموال في حكاية القصة التي تسير وفقا لما يفضلها وجدان الجماعة الشعبية ، وتنبئ على حدث رئيسي واحد في الأغلب الأعم ، ويتحرك هذا الحدث عن طريق الحوار والوصف ، ولكن هذا الحوار لا يقدم صراعا يطور القصة ، فهو لا يزيد عن كونه سردا لما هو حادث . ولا يمكننا مهما بذلنا من جهد أن نتوصل إلى معرفة شئ عن أصل هذا الأسلوب أو كيفية انتشاره أو تاريخه ، وإنما أقصى ما نستطيعه هو أن نؤمن النظر ، في أشكاله التي بين أيدينا لكي نتمكن من التعرف على خصائصه الأسلوبية<sup>(١)</sup> .

إن الأسئلة التي تثيرها في هذا المقام عن تكتيك الفولكلور ، وخصائص

---

(١) انظر المؤلف الفصل الخامس بالموال القصص ص ٢٨ أو ما بعدها في «الآغانى الشعبية — دراسة ميدانية في إقليم البرلس» رسالة ماجستير لم تنشر . قدمت إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٦ .

الأنواع الفولكلورية ، قد تتكفل بالإجابة على جوانب كثيرة منها ،  
الملاحظات والمعلومات التي قدمها الجامعون ، والنتائج التي توصل إليها  
الدارسون ، ولكن لا أحد من هؤلاء أو أولئك قد حاول الإجابة عنها  
مباشرة ، وهو ما نحن في حاجة ملحة إليه . ويؤدي هذا بنا إلى أن نسير في  
الطريق الذي بدأناه بأن نضع بقية الأسئلة أمامنا وأمام الدارسين ، أملا  
في تحقق الفائدة المرجوة من انارتها . ولقد آن الأوان لكي نسأل متى ١٩  
وهو سؤال ليس أسهل من سابقه ، طالما أن المادة المتأجرة لنا لا تزال ناقصة ،  
ولا تيسر لنا أن نجيب إجابة نطمئن إلى صحتها تماما ، أو إلى صحة جزء منها  
على الأقل . . متى تبدأ الحكايات الشعبية مثلا بـ « وخذوا الله » ومتى  
تبدأ بـ « كان ياما كان » ومتى تستخدم صيغة كان فيه مرة . . إلخ . متى  
يبدأ الموال القصصى وفقا لما بين أيدينا بمثل هذه البداية :

يا أهل الأدب والمزايا والفنون يجرأه

ها أقول لكم دور على اللي صار يجرأه

الفن كيف بحر لارباب العلوم تجرأه

أنا رسمت الرواية بالتعام حسان

رسمتها وقتها بأفصح لسان حسان

ونخلي بالكم معايا من الكلام حسان

لكل إنسان أمسك كتاب العلوم وجرأه

ومتى يبدأ بحكاية القصة مباشرة كما في هذا الموال وهو موال « شفيقة

ومتولى » في إحدى رواياته :

ياللى قرئت الجرايد شوف فعال جرجا



واسمع لحادثة صبيه من نساء جرجا  
الوعذ جالها غصب عنها في جرجا  
فاتت بلدها وراحت توفى ما عليها  
الأم هانت وأبوها نسيته راخر  
كانت صبية وكان ليها ما عليها  
اتسلطن إبليس شرك عقلها خالص  
جانب الحرام الملعون حلاوة في عينها  
الخشا راح وانكشف خالص  
وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها  
وبان جمالها وعينها فتحت خالص . . .  
إلخ الموال

ومتى يبدأ الموال بمثل هذه المقدمة التي تكاد تكون مكتفية بنفسها  
والتي انفصلت عن بقية الموال القصصى الذى يبدأ بها موال «الطير» ، لتصبح  
موالا قائما بذاته ؛ وما هي الأسباب :

يا تاجر الود هو الود شجره قل  
والا سواقى الوداد نرحت وماءها قل  
أيام بنشرب غسل وأيام بنشرب خل  
وأيام بنلبس حرير وأيام بنلبس قل  
وأيام بننام على القراش وأيام بننام ع القل  
وأيام بتيجى على ولاد الأصول تنذل  
سألت شيخ عالم فى العلون صندل

سند الكتاب عن يمينه والتفت قال لي

من عاشر النذل بعد الغندره ينذل . .

لا شك أن هناك إجابة ما عن مثل هذه الأسئلة ، فإذا انتقلنا إلى الحكاية الشعبية مرة أخرى وتساءلنا متى تستخدم الحكاية الشعبية الأسلوب الخاص بالمغامرة الثلاثية ، أو ثلاثية الأشياء بوجه عام ؟ فإننا نعتقد أنه قد لا توجد إجابة محددة عن مثل هذا السؤال في ظروف الدراسة المتاحة لنا الآن .

وقد يعن لنا أن نسأل أيضا أين يوجد هذا النوع أو ذاك ؟ فالمواد القصصية لا تغنى في كل مكان مثلا ، وكذلك الحكايات ، وقد نسأل أنفسنا وغيرنا كذلك من أين تأتي القصة ؟ أو من أين يأتي هذا الأسلوب المتميز في الحكاية أو الغناء ؟ لماذا تتبنى الجماعة هذه الحكاية أو الأغنية وترددها ، وتتجاهل أو تسقط هذه الحكاية أو الأغنية من ذاكرتها ، وأي غرض تخدم ؟ ؟

إن هذه الأسئلة — وغيرها كثير — تحتاج أن نفكر فيها مليا ، وأن ننعم النظر فيها ، تطوير الدراسة ، ودفعنا لا ، وحرصا على أن تحقق الهدف المرجو منها .

ولا تقتصر المشاكل التي يثيرها الفولكلور على جانب الدراسة فحسب ، فمشاكل الجمع كثيرة أيضا ، وسوف نحدد أنفسنا هنا بالمشاكل التي يواجهها دارس الأدب الشعبي لاعتبارين أساسيين ، أولهما أنه الجانب الذي يمكن أن أزعج لنفسه بعض الخبرة فيه ، وثانيهما أنه يمكن أن يكون نموذجا أو مثالا لما قد يقابله الجامع عندما يتصدى للعمل الميداني في الجوانب الفولكلورية الأخرى .

إن الجامع لا بد أن تتوافر له — بأذى ذى بدء — مجموعة من المهارات الشخصية والقدرات العلمية والتكنيكية . فهو أولا لا بد أن يكون قادراً على التواصل مع الآخرين ، يستطيع أن يألف الناس ، وأن يكون مقبولا لديهم ، قادرا على اكتساب احترامهم لنفسه ولعمله . ومن هنا فإنه يجب أن يكون على استعداد لإقناع هؤلاء الذين قد يظنون أنه إنما يجمع أغانيهم وحكاياتهم وأمثالهم وغيرها لكي يبيعها للإذاعة أو التليفزيون ، وألا يمل من الشرح المبسط الذى يناسب طبيعة الجماعة الشعبية التى يعمل معها . وهو مطالب ثانياً بأن يكون حافظاً لبعض الأغاني والحكايات وما إلى ذلك لكي يحكيها للناس ، وأن يكون — فى الوقت ذاته — قادرا على شرح بعضها وتحليله ، مما يعطيها أبعاداً جديدة ليست فى متناول الإنسان العادى ؛ ذلك أن واقع الأمر يؤكد أن كثيراً من المؤدين لا يعرفون مغزى ما يروونه أو يغنونه ، ومن ثم فإنهم يشعرون بسعادة غامرة تحفزهم إلى الحكاية والغناء ، عندما يكتشفون أنهم يعرفون شيئاً ذا قيمة ، وأن هذا الغريب يستطيع أن يعرف ذلك ، وأن يفهمه ، مما يزيد من فخرهم بأنفسهم وبما يمتلكونه وهو ما ينعكس على إقبالهم على تزويده بما عندهم . وقد حدث فى إحدى المرات أثناء قيامنا بتسجيل بعض الأغاني والمواويل خلال الرحلة الميدانية التدريبية لطلاب السنة الرابعة فى قسم اللغة العربية فى منطقة البحيرة ، أن توقف أحد الرواة عن إلقاء المواويل ، بدعوى أن هذا ما يحفظه أو ما يعرفه ، ولما كان الرجل يبدو عليه أنه راوية ممتاز ، وأنه يعرف الكثير ، فلم يكن من السهل علينا أن نتركه ، وعلى ذلك فقد استأذنته فى أن ألقى بعض المواويل التى أعرفها ، واندesh الرجل لذلك وأخذ يستمع إلى ، وقد استفزته الأمرغاية الاستفزاز ، وإذا به ينطلق فى حدة ، قبل أن أكل ما لدى من مواويل ، لكي يلتقى بكل

ما عنده . ويعرف الذين مارسوا العمل الميداني أن الرواة أحيانا يكونون في حاجة إلى ما ينشط ذاكرتهم ويحفزهم إلى الأداء ، خاصة في المواقف المفقعة أى التي لا يؤدي فيها النوع الشعبي مرتبطا بمناسبته ، ففي الموقف الأول يغاني الراوى أو المغني لكي يستجيب لرغبات الجامع ، أما في الموقف الثانى — وهو الموقف الطبيعى — فإن طبيعة المناسبة ، والاتفعال بها ، والتفاعل معها ، بكل ما تمثله من أطراف ، يجعل الأمر أكثر سهولة ويسرا ، ومن هنا فإنه من المناسب للجامع أن يترك المؤدى على سجيته دونما تدخل ، أو توجيه .

ويحتاج الجامع بالإضافة إلى ذلك أن يكون قادرا على إدارة الأجهزة المعقدة التى يستخدمها ، وإصلاحها إذا احتاج الأمر إلى ذلك . كما يجب أن يروض نفسه على تقبل كل أنواع الأطعمة والمشروبات التى تقدم له ، وتحمل الاستمرار عدة أيام دون نوم أحيانا ، بلا شكوى أو ضجر .

على أية حال ، إن الجامع يجب أن يكون رجل علاقات عامة ناجحا ، ذا معدة قوية ، ورأس قوى ، صبوراً ، مبتسماً . صادقا دائما . كما يجب أن يكون أيضا على معرفة بالمناهج العلمية التى يحتاجها ، وذا دراية واسعة بالإطار الثقافى الذى يتعامل معه ، حتى يتمكن من أداء عمله بنجاح .

وإلى جانب تلك المشكلات الشخصية ، مثل مشكلات اختيار الأجهزة وإدارتها ، وتحديد مكان الجمع ، والتعامل مع الرواة والمغنين وما إلى ذلك ، فإننى أعتقد أن هناك مشكلات أخرى أكثر أهمية ، ذات صلة بموضوع الجمع ولكنها لم تنل ما هى جديرة به من إهتمام من جانب دارسينا . . وعلى سبيل المثال . . ماذا على الجامع أن يجمع ؟ وما هدفه ؟ إن المسئولية التى



تقع على عاتق الجامع الميداني كبيرة جدا ، فهو الذي يضع أمام الباحث المكتبي المادة التي يمكن أن يبنى دراساته على أساسها ، ومن ثم فإن فشل الجامع في أن يحصر المادة الوثيقة الصلة بالموضوع المطلوب دراسته ، سواء لنقص في الاستقراء أو عن طريق اجتهد خاطيء ، أو حكم لا يستند إلى أساس علمي ، يمكن أن يؤدي بالباحث إلى نتائج غير صحيحة ، وهو أمر خطير يؤثر على الدراسة تأثيرا كبيرا .

لقد سبق لنا أن ذكرنا أننا نحتاج إلى جهود العلوم الأخرى ، ونتائجها ، ولا شك أننا في مجال الجمع أحوج ما نكون إلى نتائج الأنثروبولوجيا ، وخاصة في مجال رصد الظاهرة الثقافية . وكيفية وضعها ودراستها ، ومن هنا فإن لدى هذا العلم الكثير مما يمكن أن يكون مفيدا لنا عند جمع المادة الفولكلورية . إن الأنثروبولوجيين قد اهتموا لفترة طويلة بالمناطق الثقافية المعزولة ، أو التي تختلف اختلافا واضحا عما ألفوه في ثقافتهم ، ويمكننا أن نستفيد من أسلوبهم في دراسة الظاهرة الثقافية وخصوصيتها في المناطق المتميزة التي درسوها ، لكننا ينبغي أن ندرك في الوقت ذاته ، أن الأغنية الشعبية مثلا ، لها خصوصيتها التي تتميز بها ، ولكنها لا تقف وحدها منعزلة عن غيرها من الأنواع الأخرى . وعلى ذلك ، فإن على الجامع أن يضع في اعتباره النقاط الأربعة التالية عند جمعه الأدب الشعبي من الميدان .

أولا : إنه يجب أن يجمع المادة — وأن يقدمها أيضا — على أنها أدب شعبي أو شفاهي .

ثانياً : إنه يجب أن يبحث عن منشأ هذه المادة التي يجمعها .

ثالثاً : إنه يجب أن يجمع كل ما يستطيع معرفته عن المؤدين — رواة أو مفتين أو غيرهم .

رابعاً : إنه يجب أن يجمع كل ما هو ضرورى لفهم مضمون المادة الشعبية ومواطن الجمال فيها ، مستعينا على ذلك بالرواة ، والمتلقين ،

ولنبداً فى توضيح كل نقطة من هذه النقاط على حدة .. حتى يمكن أن تكون ذات فائدة للجامعين والدارسين على السواء .

إننا — كجامعين — لابد أن نجمع المادة ، وأن نقدمها كأدب شعبى ، أو شفاهى ، وهذا أمر مقرر ولكننا سنكتشف — إذا ألقينا نظرة عجيلى على المجموعات الشعبية المدونة التى بين أيدينا ، أنها غالباً ودون استثناء تقدم معلومات ضئيلة للغاية عن كيفية تقديم هذه المادة . لقد قدمت كما لو أنها قد جازت من مصادر معروفة ، أو كما لو كانت أدبا مقروءا ، لا أدبا مسموعا . وما دامت قد قدمت كما لو كانت أدبا مقروءا ، فقد طبعت ، ونظر إليها على أنها أدب مكتوب ، ومن ثم عولجت أو درست بنفس الأسس التى يدرس بها الأدب المصقول أو الخاص . وقد وقع فى هذا الخطأ نفسه كل دارسى أدبنا العربى القديم الذى كان معظمه شفويا من ناحية الأصل والنشأ ، ومن ناحية أسلوب التقديم والعرض . إن قصص ألف ليلة وليلة مثلاً ، فيها كثير من العيوب والنقائص الفنية فى بنائها كنتيجة طبيعية لأنها كانت تروى شفاهاً ، ومن ثم كان من الطبيعى أن نحس فى بعض الأحيان عند قراءتها بأن هناك بعض التفكك فى الأحداث أو الجود فى المواقف ، أو التكرار الذى قد يصبح مملاً أحياناً . وينطبق هذا على كثير من الحكايات الشعبية ، فهى تفقد بتدوينها ، بالأسلوب الحالى ، حيويتها ، وتصبح شيئاً جامداً لا حياة فيه ،

كما لو كانت مسرحية تقرأ في صمت . وكنتيجة أخرى لإهمالنا وصف أسلوب تقديم الحكاية أو الأغنية وما يرتبط به من انفعالات ومواقف ، وردود فعل ، وخضوعنا من ناحية أخرى لقواعد الكتابة المتعارف عليها ، فإننا نفشل في كثير من الأحيان في إدراك أن الحكاية الشعبية وكثيراً من المواويل القصصية درامية ، وإن خيال المستمعين المتعجبين بما يسمعون ليس هو الذي يعطينا تأثيرها فحسب .

إن الحكايات الشعبية تصبح حكايات فقيرة جداً فنياً ، وتفقد كثيراً من تأثيرها عندما تقرأ ، والأمر نفسه بالنسبة للأغنية والمواويل القصصية ، عندما يفقدان صلتهم بالجانب الموسيقى والأداء . وعلى أية حال فإنها تجربة لا تنسب أن نستمع إلى حكاية شعبية أو مواويل قصصية مثلاً ، من راوٍ ممتاز ، لمستمعين يقدرون ذلك . ولعلنا نستطيع أن نورد هنا مثلاً يصلح للاستشهاد به .

الراوي هنا هو محمد عبدالمهدي ، والمكان هو قرية «الطرح» بمحافظة البحيرة  
والزمان هو ديسمبر ١٩٧٢ .. الرجال والشبان كانوا يملأون السرايق المقام  
احتفالاً بتوديع أحد الحجاج المسافرين إلى بيت الله الحرام والنساء والفتيات  
يجلسن على أسطح البيوت ، وفي الشرفات وخلف الشبايك .. البعض قد  
وجد مكاناً ، والبعض الآخر واقفون حول السرايق .. الجمع يبدو سعيداً  
بهذه المناسبة .. العيون تلمع تحت نور «الكأوبات» التي تغمر المكان  
بأضوائها ، وعبارات التحية والتهنئة تسمع هنا وهناك .. وزغاريد النساء  
ترتفع مدوية من حين إلى حين .. وبدأ المغنى بعمامته وجبته وققطانه ، يحتل  
مكانه ، وخلفه الفرقة الموسيقية التي تصاحبه بالعزف ، في مواجهة الجمهور  
المجتشد للسمع ، تعزف الفرقة الموسيقية ، ويبدأ الصمت يخيم على الجميع

الذين يركزون أنظارهم على الراوى المشهور في المنطقة ، بقامته المتوسطة ، وحيويته البادية ، وابتسامته التي تعبر عن سعادته بهذا الجمع الكبير . لقد كان الراوى يتحرك هنا وهناك أمام الجمهور . . . يغنى ، ويمثل ، ويتوقف ليسرد جزءا من القصة التي يحكيها والتي استلهمها من قصة يوسف عليه السلام ، المذكورة في القرآن الكريم . . . يتقمص هذه الشخصية فيرقق صوته ، أو يصبح أدنى إلى الهمس ، ويتقمص شخصية أخرى فيبدو عنيقا ، قاسيا ، تشرق عيناه بالشر ، ويتحدث باسم شخصية ثالثة ، فتعكس ملامح الشخصية على صوته وهيئته . . . يبدو خائفا ، فيرفع « جبته » ويضعها فوق رأسه كأنما يحاول التخفي وهو أثناء ذلك كله ، يوجه معاونيه من الموسيقين ، وقد يتوقف لأن بعض الذين يطلقون الأعيرة النارية كمعادتهم في التعبير عن فرحتهم في مثل هذه المناسبات ، قد غالوا في هذا الأمر مغالاة شديدة ، مما قد يندر بالخطر ، أو يصرف الناس عن متابعته . . . ثم يعود مرة أخرى إلى حكايته . . . (١)

ومع أن كثيرا من المستمعين يعرفون هذه القصة ، ومن سمعها من الراوى أكثر من مرة ، إلا أنهم كانوا يجلسون منصتين ، يتابعون الراوى ، ويتجاوبون معه . . . يسخطون عندما يتعرض الانسان الخير لأذى أو لكيدة ، ويفرحون ، ويصفقون عندما ينجو منها ، وينتصر الخير . . . ويتمايلون مع نغمات الموسيقى ، ويبلغ بهم الحماس أشده عندما يتأزم الموقف ، ويسعدون كل السعادة بانقراج الأزمة فيدفعون للراوى بعض النقود . . . تعبيرا عن استحسانهم ورضاهم . . .

لقد سجلنا للراوى نفسه ولغيره تسجيلات خاصة ، دون جمهور كبير ،



فلم يكن في مقدورنا ، خلال عشرة أيام — أن نتابع كل الرواة والمغنيين في المنطقة أو أن نشارك في كل المناسبات التي جرى الاحتفال بها آنذاك .. وقد تعطى هذه المجموعة من الصور التي التقطت للرواة أثناء آدائهم فكرة بسيطة عن هذا الجانب الذي نتحدث عنه .

أن الهدف من وضعنا لهذا الموقف ، وحرصنا على وضع هذه الصور ، هو أن نوضح أن الجانب الدرامي ، والتشخيص أو التمثيل ، يفيان عن القصة عندما تقرأ ، وبذلك تفقد جانبا هاما من جوانب إثارتها والاستمتاع بها ، وتؤثر بالتالي على فهمها وتحليل أبعادها المتعددة .. ولعلنا نتساءل هنا .. ماذا يستطيع الجامع الميداني أن يفعل بمادة كهذه التي بين أيدينا ؟ لا شك أنه من غير المقبول أن يقدم النص عاريا دون أية إشارة إلى ما حوله ، ومن ثم ربما كان من الأفضل أن يستعين بالصورة الثابتة أو المتحركة ، لتغنى عن وصف ما سمعه وراه ، وأن يعرف بالنص الذي يقدمه ، تعريفا دقيقا مفصلا . وهو مطالب بأن يرصد الصوت ، والنغمة ، والتغيرات التي تحدث في الصوت أثناء الالتقاء أو الغناء ، وتصريف الكلمة ، والإيماءات ، وتعبيرات الوجه ، كما يرصد النص ويجمعه ، كما أنه لا يجب أن ينسى المستمعين أو المشاهدين ، وانفعالاتهم ، وردود فعلهم . وبشكل أكثر اختصارا أنه يجب أن يقدم مادته على نحو مضبوط دقيق باعتبارها مادة شفاهية .

ولكن مهمة الفولكلوري لا تنتهي بهذه البساطة ، بمجرد تسجيل الموقف الشفاهي ، ذلك أن الثقافة الشعبية ثقافة جمعية ، وهي في الوقت ذاته متسعة جداً ومتنوعة الجوانب والعناصر ، ويرتبط كل عنصر من عناصرها تمام الارتباط بأصلة أو منشئة وهو ينمو بعيدا عن منشئه في أحيان كثيرة

بطريقة خاصة جدا بالمقارنة بما يحدث من نمو عناصر الثقافة الأخرى ، حيث يعتمد النمو على العامل الفردي أكثر مما يعتمد على الجماعة بشكل رئيسي ، ومن هنا فإن الباحث لا يجب أن يكتفى بجمع الأغنية أو الحكاية فحسب وإنما عليه أيضا أن يحاول التعرف على أصلها ومنشأها . وهنا لعله من المفيد أيضا أن نضرب مثلا من أدبنا الشعبي .

لقد حاولت جمع الأغاني الشعبية من منطقة بحيرة البرلس على شاطئ البحر المتوسط ومن الفيوم ومن البحيرة ومن مناطق أخرى ، وسوف أشير هنا إلى أغاني العمل عند الصيادين في البرلس . . تبدأ رحلة الصيد في الفترة التي قضيتها هناك<sup>(١)</sup> فجر السبت من كل أسبوع ، وتستمر حتى مساء الأربعاء . يخرج عدد من المراكب الشراعية في شبه قافلة إلى عرض البحيرة لتبدأ عملية الصيد ويسمونها « القفشة »<sup>(٢)</sup> يلقى الصيادون بشباكهم ثم ينزلون إلى الماء ، ويبدأون في الغناء ، وهذه إحدى أغانيهم التي يغنونها وهم يتحركون في الماء في بطاء ، يدفعون الشباك أمامهم ، ويقود أحد الصيادين مجموعة الغناء ويرد الباقيون عليه . . ويبدأ الصيادون عادة بغناء بعض الأغاني التي يتوجهون فيها إلى الله بالدعاء أن يرزقهم الرزق الحسن ، ويتشفعون بالرسول عليه الصلاة والسلام وبأوليائه الله الصالحين

× قائد الصيادين : قول على الله . .

— الصيادون : قول على الله . .

---

(١) الفترة من مايو ١٩٦٥ إلى أكتوبر ١٩٦٥

(٢) انظر الوصف بالتفصيل في « الأغاني الشعبية — دراسة ميدانية في

منطقة البرلس » ص ١٥٩ : ١٦٤ .

×	: والرزق كله ..
—	: قول على الله ..
×	: يارب توبة ..
—	: قول على الله ..
×	: تغفر لنا ..
—	: قول على الله ..
×	: وتأسعنا ..
—	: بجاه نبينا ..
×	: وتلطف بينا ..
—	: بجاه نبينا ..

ثم ينتهى الجزء الأول من عملية الصيد ، ويبدأ الجزء الثانى وهو تفريغ ما اصطادوه فى أحد المراكب ، وهنا يختلف الإيقاع ، فيصبح أكثر سرعة ، وأكثر تفاؤلا ، إذ يرون نتيجة عملهم ، وما بذلوه من جهد فيوجهون الحديث إلى حبيباتهم متغزلين فيهن :

×	: قائد الصيادين : يا بوشال وردى
—	: الصيادون : يا بوشال وردى
×	: وردة لك ووردة لى
—	: يا بوشال وردى
×	: وردتين على طرف شالك

يا بوشال وردى . . .	—
: يا حلو أنا لك وانت لى	X
: يا حلو أنا لك وانت لى	—
: يا حلو أنا قاعدة جنبك	X
: يا حلو أنا لك وانت لى	—
: يا بوشال وردى	X
: يا بوشال وردى	—

ويعودون مرة بعد أخرى إلى الماء ، لتبدأ دورة جديدة من دورات الصيد ،  
ويعود الغناء مرة أخرى ، بعد أن يكونوا قد انتهوا من طرح الشباك ،  
ويبدأ قائدهم . .

X قائد الصيادين : هيللا يالله هيللا . .

— البصيا دون : هيللا يالله هيللا . .

ويكررونها عشرات المرات . . وهم يتقدمون فى بطء . . ينما تتوارى  
أشعة الشمس شيئاً فشيئاً وتزداد الحركة بطئاً ، وينقلب على الايقاع الحزن . .

X يا للنبي . .

— : هيللا يالله هيللا . .

ويكررونها أيضاً عشرات المرات . . وترتفع هنا وهناك ارشادات  
قائد الجماعة التى يوجهها إلى بقية الصيادين ، يحثهم على بذل الجهد والتنبه  
للشباك ، أو يزجر أحدهم ، إذا أجس منه بتقصيرا يخل بالعمل ، أو تقاعسا عن



متابعة زملائه ، وأثناء ذلك كله لا يتوقف الغناء أو يتوقف تقدم الصيادين ،  
في مواجهة بعضهم البعض ، رافعين الشباك :

×	: من عزبة الب (رج) ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: البرج جينا ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: جينا حفا ( يا ) .
—	: هيللا يالله هيللا
×	: حفا يا وعرايا ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: هيللا يالله هيللا ..
	: هيللا يالله هيللا
×	: يا مصر مانتش ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: مانتش بعيدة ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: ع اللى جالعه ..
—	: هيللا يالله هيللا
×	: ياواد جديدة ..
—	: هيللا يالله هيللا

: وأنا جلوعى ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: يا واد مشرمت ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: لأخذو وراح به ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: أروح به الحصيده ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: يا لله أقطعك ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: هيللا يا برلس ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: يا لى ترابك ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: يا واد عمانى ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: هيللا	X
: هيللا يا لله هيللا	-
: وإرخى على ..	X
: هيللا يا لله هيللا	-

الموت ستاير .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—
والموت ما .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—
بتفرح فيه .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—
دا كاس وع .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—
ع الناس داير .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—
هيلا هيلا .. :	X
هيلا يا الله هيلا :	—

ويتكرر صعودهم إلى المركب حيث يفرغون السمك ، وهو ما فعلوه  
عشرات المرات أثناء النهار ، وهم لا يزالون يغنون .. وقد آذنت الشمس  
بالمغيب :

هني ربح العصارى فكرنى ولدى .. :	X
فكرنى ولدى :	—
فكرنى ولدى :	X
فكرنى ولدى .. :	—

× : فكرنى أمى وأبوي والغالى ولدى

— : والغالى ولدى ..

× : والغالى ولدى ..

— : والغالى ولدى ..

وتستمر الأغنية بغير انقطاع إلى أن ينتهوا من تفريغ السمك ، وعندئذ يمكنهم أن يستريحوا بعد عناء يوم طويل .. إنهم يفتنون مثلى هذه الأغاني في الساعة الأخيرة قبل انتهاء العمل اليومي ، وهي تعبر عن احتياجاتهم سواء عن وعى أو عن غير وعى ، على وضعهم القاسى وشقايتهم طوال اليوم ، وحلمهم بالراحة ولقاء الأهل والأحباب .. وهكذا تستطيع القول أن الأغنية تكتسب معناها من بيئتها الثقافية ، وتصبح بعيدة عن هذه البيئة غير ذات معنى .

ان الأغنية وبيئتها أو أصلها متماثلان كل منهما للآخر ، فهي تبدو — في هذه الحالة السابقة وكأنها تأتي تلقائيا أو عفويا من شفاء الصيادين ، معبرة عن تعودهم على وضعهم هذا وقبولهم له ولما فرضه عليهم قدرهم . ويمكننا أن نلاحظ بناء على ذلك أنه لا يوجد هنا احتجاج ذو خصوصية ، أو اندفاع في رفض ما هو موجود أو قائم ، بل يمكن القول إن هناك احساسا بأن هذه هي طريقة الحياة الوحيدة التي يمكنهم أن يعيشوها ، على الرغم من الحزن الذى يلون الأغنية ، فهي ليست تعبيراً عن الفرد ، بل عن الجماعة كلها .

لقد حاكى كثير من المغنين المعاصرين الأغاني الشعبية ، وهذه الأغاني لا معنى لها بالقياس إلى بيئة ثقافية شعبية ، فى الماضى أو فى الحاضر ، فأغنية



مثل أغنية « أنا كل ما أجول التوبة » لعبد الحليم حافظ<sup>(١)</sup> لا علاقة لها مطلقا بالموال الذي يبدأ بهذا الجزء ، وهو موال « ياسين وبهية » ، فالنغمة مختلفة ، والوظيفة أيضا مختلفة ، ان أغنية عبد الحليم حافظ كشكل فنى تعكس شخصية المشتركين فى تكوينها وأفكارهم ، على العكس من الشكل الفنى الشعبى الذى تكونه البيئة الشعبية بعناصرها المتعددة ، لقد كنا نتوقع من أغنيته أن تعيد عالمها ، وأن تقدم النموذج على رفض السلبية وأن يظل الإنسان العوبة فى يد القدر ، ولكن ذلك لم يحدث .

ان مهمة الجامع — إلى جانب جمع المادة — أن يحاول التعرف على الأسلوب الذى تكونت به المادة ، والمرحلة التى مرت بها حتى وصلت إليه ، لأنه من خلال معرفتنا بالإطار الثقافى يمكن للدارس أن يتوصل إلى معرفة أهمية المادة ووظيفتها ، ولكن من المهم أيضا ألا نلج على الجوانب الاجتماعية

---

(١) تقول الأغنية وهى من كلمات د عبد الرحمن الابنودى ،

أنا كل ما جول التوبة يا بويا	ترمينى المجادير يا عين
وخدا فى عيونه السوده يا بويا	ومدوبنى الحنين يا عين
متغرب والياالى يا بويا	مش سايبانى فى حالى يا عين
والرمش ألى ما جرنى يا بويا	دادينى انت الفرحة يا عين
وأنا كل ما جول التوبة يا بويا	ترمينى المجادير
يارموش جتاله وجارحة يا بويا	وعيون امساته وسارحة يا عين
حديكى العمر كله يا بويا	وادينى انت الفرحة يا عين
القلب الاخضرانى يا بويا	دبلك فيه الامانى يا عين
ولا قاهر طول غيبتكم يا بويا	اشرب من بحر تانى يا عين
وأنا كل ما جول التوبة يا بويا	ترمينى المجادير

لثقافة ، وان لا نجعل دراستنا للبيئة الثقافية أكثر أهمية من الحكاية أو الأغنية أو اللغز ، وهو الاتجاه الملاحظ بين الانثروبولوجيين والفولكلوريين ، أو الفولكلوريين الانثروبولوجيين ، فالحقيقة أن الفولكلوريين عامة ودارسي الأدب الشعبي منهم ، ليسوا انثروبولوجيين ثقافيين أو اجتماعيين ، يهدفون إلى دراسة الثقافة كلها بجوانبها المختلفة : فدارسو الأدب الشعبي يجب أن يوجهوا اهتمامهم إلى الأدب ، وأن يهتموا بالبيئة وأن يدرسوها بالتدرج الذي يفيدهم في دراساتهم بحيث لا تغطي دراسة البيئة على بقية الجوانب الأخرى أو تجور عليها ، ولكن علينا أن ننتبه إلى حقيقة هامة ، وهي أنه ليس كل أدب شعبي من الضروري أن ينشأ في البيئة الثقافية التي يشيع فيها أو يتردد فيها ، إذ قد يكون متأثرا بقوة بالمناطق المجاورة مكانيا وزمانيا وبناء على ذلك ، فالجامع عليه أن يعرف إقليمه أو يثبته معرفة حميمة ، وجيرته معرفة جيدة مما يجعله قادرا على تتبع الاستعارات والتأثيرات المتبادلة ، وكيفية تجميع المادة .

ان جامع الحكايات الشعبية لأي مجموعة — مثلا — مطالب بأن يعرف ثقافة المجموعات المجاورة وحكاياتها أيضا ، وأن يكون على دراية بمكونات ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه الجماعة المدروسة عامة ، وينبغي هنا أن نشير إلى أهمية هذا الجانب ، فالجامع لا يستطيع أن يدرس الجماعة عن طريق انطباعاته الذاتية ، أو ردود فعله الشخصية لكل ما يسمعه ويراه فمن الضروري أن يسجل ملاحظاته عن الرواة والمستمعين ، والبيئة عامة من خلال الممارسة العملية ومن خلال أسئلة كهذه مثلا . ماذا تعني له هذه الأغنية أو الحكاية ؟ لماذا تبنى هذه الأغنية أو لماذا تحكى هذه الحكاية ؟ لماذا تبدو هذه الشخصية

في الحكاية بهذا الشكل ؟ . . . إلخ ، وبالإضافة إلى ذلك فإن كل أغنية أو حكاية ، يجب أن تسجل في أوقات مختلفة من نفس الرواة ، ومن رواة مختلفين ، وذلك من أجل دراسة التشابه والاختلاف بين الرواة بعضهم البعض ، وبين النصوص بعضها البعض ، ودراسة استجابة المستمعين للرواة والنصوص أيضا .

منذ عدة سنوات عندما كنت أجمع الأغاني الشعبية ، كان على أن أسجل نماذج من البكائيات ، باعتبارها شكلا من أشكال الغناء الشعبي ، ولم يكن الأمر سهلا لارتباط البكائيات بمناسبات الوفاة ، وأن اللأى يغنيها من النساء ، ومن غير المقبول أن يسمح لرجل أن يوجد ينهن في مثل هذا الموقف ، وكان البديل بالطبع أن أبحث عن يمكنهن القيام بذلك بأية صورة من الصور ، خاصة أنني أعرف أنه لا توجد سيدة في مجتمعاتنا الشعبية لا تحفظ قدرا من البكائيات ، ولكن المشكلة هي كيفية إقناع أى سيدة بأن تقول ماتعرفه . ظلت أبحث وانقب ، على أجد سيدة واحدة تقبل هذه المهمة الثقيلة ، إلى أن دلتني السيدة التي كنت استأجر غرفة في بيتها على سيدتين يمكنهن أن يسجلن لي ما أريد لقاء أجر أدفعه لهن ، ولكنها قالت لي إن ذلك لا يمكن أن يتم في بيتها بأي حال من الأحوال ، لأن هذا قد يصبح نذير شؤم لها ولأسرتها ، وعلى ذلك لم يكن أمامي إلا أن أصعب السيدتين إلى خارج القرية ، بين الحقول لكي أتمكن من التسجيل ، كانت إحدى السيدتين تبلغ من العمر حوالي ستين عاما أما الأخرى فكانت في حوالي الأربعين تقريبا . وكاتنا تبدوان متجهمتين وأخبرتني السيدة الأكبر سنا أن هذه هي المرة الأولى في حياتها التي تقف فيها مثل هذا الموقف ، وأنها لا تدري ما إذا كانت ستستطيع أن تقول شيئا . . فالوقوف غير طبيعي وهي لا تعرف كيف

تبدأ «فالكلام — على حد تعبيرها — ييجيب بعضه» حاولت ملاطفتها ،  
والتخفيف عنها ، وتملقتها كثيرا ، وأخبرتها ببعض البكائيات التي لصقت  
بذاكرتي ، وبدأت السيدة في الغناء . في البداية كان صوتها خاليا من الانفعال ،  
كانت الوقفات تطول بعد كل مقطوعة ، ثم أخذت السيدة الأخرى تغنى في  
صوت ملء بالحزن والشجن وكما مر الوقت ، إزداد صوتها لوعة وأسى ،  
وانهمرت الدموع من عينيها ، مما دفع السيدة الأكبر سنا أن تأخذ منها  
الميكرفون ، تخفيفا عنها ، وأن تعاود الغناء مرة أخرى ، وبدأت الدموع  
تترقق في عينيها ، ويتمحرج صوتها بتأثير البكاء ، وعندئذ أوقفت التسجيل ..  
وأخذت أخفف عنهما ، فأخبرتني السيدة الثانية أنها تذكرت ابنتها التي لما  
يمض على وفاتها غير بضعة أشهر ولما سألت السيدة الأولى عما إذا كانت  
قد فقدت قريبا لها أو عزيزا عليها منذ فترة قريبة فأجابتنى بالنفي ، فسألتها  
عن سبب بكائها وتأثرها الشديد ، فقالت « لأن الكلام يقطع القلب » وقد  
لاحظت أن من كانوا معي أثناء التسجيل ، وهم الرجل الذي كنت أسكن  
عنده وزوجته ، وبعض الذين كانوا يستأجرون بعض الغرف الأخرى ، قد  
بدأ عليهم التأثير الواضح بل أن بعضهم أخذ ينفج بالبكاء ، وبعد أن هدأت  
الانفعالات بدأنا التسجيل مرة أخرى ، لتتوقف من وقت إلى آخر ، حتى  
تستعيد السيدتان هدوءهما ، وهكذا إلى أن انتهينا من التسجيل . وقد  
اكتشفت شيئا جديرا بأن أذكره هنا أن كثير ممن استمعوا إلى هذا التسجيل  
وخاصة من النساء ، كانوا يتأثرون جدا لما يسمعون ، بل أن بعضهم كان  
يبكي أحيانا ، واعتقد أن السبب في ذلك هو أن هذه البكائيات تذكر دائما  
بالموت عامة ، وتعيد إلى ذاكرة السامعين ذكريات الذين ماتوا من الأقارب  
والأصدقاء ، وهذا التفسير قد يبدو تفسيراً سطحياً ، ولكن الشيء الهام الذي



تجدر ملاحظته هو ما حدث من ردود فعل إزاء النصوص ، مما يعد — في بعض الأحيان — أكثر أهمية من النصوص نفسها ، ومن هنا فالجامع مطالب بأن يلاحظ في عناية ودقة كل التفاصيل الحيطية بالعملية كلها ، كما أن من واجبه — إلى جانب جمعه الأدب الشعبي في بيئته الثقافية باعتباره أدبا شفاهيا — أن يتعرض لغنى الأغاني والمواويل ورواة الحكايات وغيرها ، ففي المجتمعات الشعبية عشرات من المغنين والرواة ، يستطيعون أن يعدوا الجامع بما يريده من معلومات عما يرددونه ، وعن يثقتهم الثقافية . ومع اعترافنا فإن أغلب المؤدين لا يغنون أو يحكون بالشكل الذي نرجوه ، إلا أننا نعترف أيضا بأنهم يمكنهم أن يعبروا عن ثقافتهم الشعبية بدرجات متفاوتة .

إن أى معلومات يمكن الحصول عليها من الرواة ، تستحق من الجامع أن يوليها اهتمامه لأنها غالبا تفيد في إلقاء الضوء على الجوانب المتعددة للأغاني والحكايات والأمثال والمعتقدات وغيرها ، سواء من ناحية معناها أو مضمونها أو تاريخها . . إلخ ، وفي كل مجتمع هناك أفراد يتميزون على غيرهم بقدرتهم على الحفظ والأداء ، ويمتلكون من المادة أكثر مما يمتلك غيرهم ، وهؤلاء عادة هم الرواة والمغنون الممتازون الذين يعتمد عليهم الجامع وهم من نحتاج من الجامع أن يقدم لنا معلومات مفصلة عنهم .

إن الأدب الشعبي الصحيح أو الحقيقي هو الذي يجمع في ظروف تعطينا الكثير عن المؤدى المباشر ، كما تمكننا من أن نحصل صحة ما يؤديه ، وقدرته على أن يصبح ناقلًا أو مؤديا .

إننا لا بد من أن نتنبه إلى تسجيل سيرة حياة المؤدى ووضع وضعه دقيقا يتضمن أسلوبه في الحكاية أو الغناء أو الأداء بصفة عامة ، لأن هذا سيؤدى

بنا إلى فهم طبيعة الإبداع الشعبي ، كما أنه سيفيدنا عند المقارنة ، ذلك أن الوصف العابر والمعلومات التيسرة لن يكونا لهما أية أهمية في هذه الحالة . فإذا جمعنا الحكايات الشعبية مثلا ، من أجل مقارنة ثقافية أو من أجل إعادة بناء تاريخ حياة ، فإننا نواجه عندئذ سؤالا جوهريا : هل نستطيع التأكد من أن الحكاية ، حكاية شعبية حقيقية أو أصيلة ، وليست إحدى النسخ المتداولة والتي تبدو وكأنها شعبية أو أنها من عمل أحد الأدباء ، أو لعلها إعادة قص للحكاية نفسها عن طريق كاتب شعبي ، أوجامع مبتدىء ، أو كاتب يعيد كتابتها لأغراض سياسية أو تجارية أو دينية ؟ قد تكون الحكاية المطبوعة حكاية شعبية حقيقية ، ولكن إذا لم نعرف الظروف التي جمعت فيها وراويها ، فإننا قد نشك في صحتها ، وقد يؤدي هذا بنا إلى أن نصنفها في غير موضعها . وهنا مشكلة أخرى لا بد من أن ينتبه إليها الجامع وهي ترتبط بمدى الثقة في المؤدى نفسه ، فكيف نتحقق من أنه لم يحصل على حكايته من كتاب مطبوع ، أو على أغنيته من اسطوانة قديمة ؟ إننا نعتقد أن ذلك يمكن يتحقق إذا جمع الجامع كمية كبيرة من المادة ، من مؤدين مختلفين ، والا يكتفى بما يخبره به المؤدى مثلا من أنه قد سمع هذه المادة من أبيه أو حفظها عن أمه فحسب ، بل إن عليه أن يعاود الاتصال بالراوى أو المغنى ، مكررا تسجيل المادة نفسها ، منه ومن غيره ، وموجهها الأسئلة نفسها له ولغيره .

إننا في حاجة إلى أن يجيب لنا الجامع على مثل هذه الأسئلة ؟ من أين حصلوا على مادتهم ؟ ولماذا ظلوا محتفظين بها ؟ هل غيروا عن عمد فيها ؟ بالإضافة إلى أننا نريد أن نعرف أشياء كثيرة عن هؤلاء المؤدين . . . عن

موروثهم ، عن أسلوبهم في تكوين المادة التي يؤدونها ، عن تطويرهم لمخفوظهم من الأغاني والحكايات وغيرها ، ذلك لأن دراسة هذه الخصوصيات سوف تلقى مزيدا من الضوء على المادة ومضامينها ، وعلاقتها بغيرها وتطورها وبنائها الفني ، وإطارها الثقافي .

ويقودنا هذا إلى التنبيه إلى جانب هام في دراسة الأدب الشعبي ، وهو جانب فنيته أو بناؤه الفني ، فالذاكرة الخاصة بتميز البناء الفني للأدب الشعبي وجمالياته ، عن البناء الفني للأدب الخاص ، تثير كثيرا من الجدل والنقاش حولها ، ولئن يمكن توضيح هذا الأمر دون أن يكون بين أيدينا المعلومات التي تعيننا على ذلك ، وهي مهمة الجامع في المقام الأول ، فالجماليات الشعبية من أكثر جوانب الأدب الشعبي أهمية ، ولهذا السبب فإن الجامع يجب أن يتعرف عليها وأن يدرك عناصرها ، لكي يضمها بين يدي الباحثين مما يعينهم في دراستهم وهو من أجل ذلك لا بد أن يكون خبيرا بالحياة الشعبية عامة والأدب الشعبي خاصة لكي يتيسر له أن يدرك عناصر الجمال في النص الشعبي أو جمالياته ، والأسلوب الفني الذي يتبع في خلقها وتكوينها ، مما يضاعف من الجهد الملقى على عاتقه ويزيد من صعوبة مهمته .

إن الجانب الجمالي للأدب الشعبي يبدو من خلال التآلف بين مجموعة من العناصر التي يمكن تلمسها في الأملوب الذي يتميز بقدر كبير من الخصوصية ، والتشخيص الذي يضيف الحياة أحيانا على المادة الجامدة ، والتصوير الذي يعتمد على القوالب المأثورة والتكرار وتكوين الصورة اعتمادا على ضم عناصر متباينة إلى بعضها البعض أكثر من الاعتماد على الشروح والتفسيرات ، والتركيز أكثر من الإسهاب والتفصيل ، ولعل الفشل في فهم جماليات

الأدب الشعبي إنما يأتي من عدم وضع هذه الأمور في الاعتبار سواء من جانب الجامعين والدارسين من ناحية ومحاولة تطبيق قوانين الأدب الخاص من ناحية أخرى ومن هنا فإن الجامع من الضروري أن يجد إجابات لمثل هذه الأسئلة عند الرواة والمغنين .. هل تعتقد أن هذه حكاية أو أغنية جميلة؟ لماذا تحرص على حكايتها أو غنائها؟ .. وينبغي هنا أن نحذر من أن الرواة سوف يعطون الجامع إجابات جاهزة مثل .. إنها حكاية جميلة لأنها قد حدثت فعلا .. أنا أحبها لأن أمي حكته لي عندما كنت طفلا .. أو لأن فيها عظة وعبرة .. إلخ .. ولكن الجامع يجب أن يفوس إلى ما هو أعمق من مجرد هذه الإجابات السطحية البسيطة ، القيمة في حد ذاتها ، لكي يحاول أن يتبين القيم الفنية والجمالية الخاصة بهؤلاء الرواة ، والتي تعكس في الوقت ذاته القيم الفنية والجمالية للجماعة أو المجتمع الذي ينتمون إليه ، مما يساعد على فهم الجماليات الشعبية وعلى سبيل المثال ، فإن « ست الحسن والجمال » و « الشاطر حسن أو على .. » ، و « أمنا الغولة » شخصيات شهيرة في حكاياتنا الشعبية ، والذي لا شك فيه أن الجامع الممتاز لا بد له من أن يحاول معرفة أصل هذه الشخصيات ، ومصدر استخدامهما في الحكايات وذلك من الرواة أنفسهم ، وقد يصل إلى أن هذه الشخصيات لم تظهر عرضا أو جزافا ، وإنما مرتبطة بواقع الجماعة الشعبية وقيمتها .

وهناك أمر آخر جدير بالإشارة إليه ، والتأكيد عليه ، وهو أنه كلما كانت المادة التي يجمعها الجامع كبيرة ، كان ذلك أفضل وأكثر مدعاة للإطمئنان للنتائج التي يتوصل إليها ولا نغني هنا بالضرورة جمع نوع واحد ، ذلك أن جامع الحكايات يجب عليه أيضا أن يجمع الأغاني والأمثال والألغاز وما إلى ذلك ، وأن يكون على وعي بها لأنها كلها مرتبطة ببعضها البعض ،



ومن خلالها جميعا يمكن أن تتضح القيم الجمالية الشعبية ، كما يجب التنبيه إلى العادات اللغوية أيضا ، فاللغة الشعبية والحكاية الشعبية — مثلا — تصطنع أسلوبا ثابتا للتكرار . . تكرار الكلمات والجمل والأفكار والتفاصيل . . التكرار الذى يؤدي إلى تأكيد الحدث ، ولكنه فى الوقت ذاته يشير إلى نموه أيضا ، وإلى تقدم الزمن . . وابتدينا نمشى . . ومشينا . . وفضلنا ماشين . . ماشين . . وشوية بشوية بصينا لقينا سكة طويلة ورانا « وهكذا نلاحظ أن هناك عادات لغوية كالتكرار البسيط ، والإضافة إلى المقدار والتوقف ، والإستئناف يعتمد عليها النص الشعبى ، وتكون جزءا من قيمة الجمالية التى تشترك فى تكوينها عناصر كثيرة أخرى سبق أن أشرنا إليها .

ولكننا فى النهاية يجب أن نقرر أن المهمة التى يقوم بها جامع الأدب الشعبى مهمة كبيرة وشاقة وأن الأفضل أن يتعاون فيها أكثر من شخص يعملون معا حتى يمكن التنبيه إلى كل هذه الجوانب ، بالشكل الذى يفيد العلم ودارسيه ، فمن غير الممكن بالنسبة لشخص واحد أن يجمع كما كبيرا من النصوص الشعبية يصلح أساسا للدراسة وأن يصف البيئة التى تعيش فيها والوسط الذى تقدم فيه ، والمؤدين الذين يرددونها ، إذ أن هذا عمل فريق متكامل لا ينهض به فرد واحد مهما كانت قدراته وإمكاناته .

## الفصل الرابع

### تصنيف الأدب الشعبي



## تصنيف الأدب الشعبي

بذات جهود كثيرة لتصنيف الأدب الشعبي ، وربما كان من المفيد أن نشير إلى أن هذه الجهود المختلفة كانت أكثر دقة من عملية الجمع ذاتها ، تلك العماية التي لا بد أن تسبق - بالضرورة - أية محاولة للتصنيف . وقد كان الذين قاموا بتصنيف الأدب الشعبي ، وخاصة الحكايات الشعبية ، يهدفون من وراء ذلك إلى جعل العثور على المادة والتعرف عليها سهلا ميسورا ، عن طريق تنسيقها وترتيبها .

ولعل أول محاولة لتصنيف الحكايات الشعبية تصنيفا علميا ، ما قام به الفولكلور الفندى « أنتى آرنى Antti Aarno » فى كتابه الشهير « فهرست أنماط أو طرز الحكاية الشعبية The Typology of Folktales » الذى نشر سنة ١٩١٠ ، محتويا على حوالى ٥٤٠ طرازا أو نمطا مستقلا من الحكايات الشعبية ، ولكنه نظم بحيث يمكن أن يتسع لـ ١٩٤٠ نمطا . وقد قام الفولكلورى الأمريكى « ستيث تومسون Stith Thompson » بترجمته إلى الانجليزية سنة ١٩٢٨ ، وراجعته بعد ذلك مرتين ، مضيفا إليه فى مراجعته الثانية التى نشرت سنة ١٩٦١ ، ملخصا لما يربو على ألفى حكاية شعبية هندو أوروبية ، معطيا لكل تلخيص رقما يميزه ، وفقا لأسلوب التصنيف الذى يعتمد أولا على تحديد طبيعة الحكاية طبقا لمحتواها الموضوعى ، ثم ترقيمها بعد ذلك تحت الباب الذى تنتمى إليه . وقد قسم إلى خمسة أبواب رئيسية ، ويعتمد التبويب فى الأغلب الأعم على شخصيات الحكاية ، لا على طبيعة الأحداث . ولعل هذا هو أحد أوجه القصور فى الفهرست ، ذلك أن الشخصية



تتغير من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة لأخرى ، ولكن الحدث يمكن أن يكون هو الجامع بينها على الرغم من اختلافها تبعا لمجتمعها وثقافتها التي نشأ فيها . ومن ناحية أخرى فإن العدد المحدود من الأبواب الفرعية التي تحتوى عليها الأبواب الرئيسية الخمسة ، يجعل البحث عن مادة معينة أمرا صعبا ، معتمدا على التخمين والحدث الذي قد يخطئ في بعض الأحيان أو يكلف الباحث وقتا طويلا وجهدا كبيرا .

وتحمل الحكايات مع هذا الفهرست أرقاما ، يشير إليها دارسو الحكايات الشعبية في دراستهم لنمط معين من أنماط هذه الحكايات ، فيحمل نمط حكاية « سندريلا » مثلا رقم ٥١٠ ، ويحمل نمط حكاية « عقلة الصباغ » الرقم ٧٠٠ .

510 *Cinderella and Cap o' Rushes.*

I. *The Persecuted Heroine.* (a) The heroine is abused by her stepmother and stepsisters and (a<sup>1</sup>) stays on the hearth or in the ashes and, (a<sup>2</sup>) is dressed in rough clothing — cap of rushes, wooden cloak, etc., (b) flees in disguise from her father who wants to marry her, or (c) is cast out by him because she has said that she loved him like salt, or (d) is to be killed by a servant.

II. *Magic Help.* While she is acting as servant (at home or among strangers) she is advised, provided for, and fed (a) by her dead mother, (b) by a tree on the mother's grave, or (c) by a supernatural being or (d) by birds, or (e) by a goat, a sheep, or a cow. (f) When the goat (cow) is killed, there springs up from her remains a magic tree.

III. *Meeting the Prince.* (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince who seeks in vain to keep her, or she is seen by him in church. (b) She gives hints of the abuse she has endured as servant girl, or (c) she is seen in her beautiful clothing in her room or in the church.

IV. *Proof of Identity.* (a) She is discovered through the slipper-test or (b) through a ring which she throws into the prince's drink or bakes in his bread. (c) She alone is able to pluck the gold apple desired by the knight.

V. *Marriage with the Prince.*

VI. *Value of Salt.* Her father is served unsalted food and thus learns the meaning of her earlier answer. — Adapted from BP.

Motifs:

I. S31. Cruel stepmother. L55. Stepdaughter heroine. L52. Abused youngest daughter. L102. Unpromising heroine. L131. Hearth abode of unpromising hero (heroine). K521.1. Escape by dressing in animal (bird, human) skin. K1821.9. Disguise in wooden covering. F821.1.4. Wooden coat. F821.1.3. Dress of raw fur. M255. Deathbed promise concerning the second wife. H363.1. Bride test: wearing deceased wife's clothes. T411.1. Lecherous father. S322.1.2. Father casts daughter forth when she will not marry him. T311.1. Flight of maiden to escape marriage. H592.1. Love like salt. K512. Compassionate executioner. Servant charged with killing the heroine arranges her escape.

II. E323.2. Dead mother returns to aid persecuted daughter. E366. Return from dead to give counsel. D815.1. Magic object received from mother. D842.1. Magic object found on mother's grave. E631. Re-

incarnation in plant (tree) growing from grave. N810. Supernatural helpers. F311.1. Fairy godmother. N815. Fairy as helper. D813. Magic object received from fairy. D1473.1. Magic wand furnishes clothes. D1050.1. Clothes produced by magic. D1111.1. Carriage produced by magic. F861.4.3. Carriage from pumpkin. D411.6.1. Transformation mouse to horse. D315.1. Transformation: rat to person. B313. Helpful animal an enchanted person. B313.1. Helpful animal reincarnation of parent. The dead mother appears to the heroine in the form of an animal. B450. Helpful bird. E611.4. Man reincarnated as goat. B413. Helpful-goat. B400. Helpful sheep. B411. Helpful cow. B394. Cow grateful for being milked. E611.2. Reincarnation as cow. D1470.1. Magic wishing object causes wishes to be fulfilled. D1470.2. Provisions received from magic object. D1470.2.1. Provisions received from magic tree. D1470.2.3. Horn of plenty (cornucopia). B115.1. Ear-cornucopia. Animal furnishes treasure or supplies from its ears. B100.2. Magic animal supplies treasure. D842.3. Magic object found on grave of slain helpful animal. B100.1. Treasure found in slain helpful animal. B335. Helpful animal killed by hero's enemy. E631. Reincarnation in plant (tree) growing from grave. D950. Magic tree. D1658. Grateful object. D1658.1. Objects repay kindness (cf. Type 480).

III. N711.6. Prince sees heroine at ball and is enamored. C761.3. Tabu: staying too long at ball. Must leave before certain hour. R221. Heroine's three-fold flight from ball. R255. Formula for girl fleeing behind me night, etc. N711.4. Prince sees maiden at church and is enamored. N712. Prince first sees heroine as she comes forth from her hiding-box. H151.6.2. Recognition because of imperfection of disguise. H151.5. Attention attracted by hints dropped by heroine as menial: recognition follows. H151.6. Heroine in menial disguise discovered in her beautiful clothes: recognition follows.

IV. K2212.1. Treacherous stepsisters. H111. Identification by garment. H36.1. Slipper test. Identification by fitting of slipper. K1911.3.3.1. False bride's mutilated feet. F823.2. Glass shoes. J1146.1. Detection by pitch-trap. Pitch is spread so that footprints are left in it or that shoe is left behind as clue. H94.4. Identification by ring dropped in glass of wine. H94.2. Identification by ring baked in bread. D1648.1. Tree bends only to heroine. H31.12. Only one person able to pluck fruits from tree.

V. L162. Lowly heroine marries prince.

VI. H592.1. Love like salt: the value of salt.

\*\*Rooth *The Cinderella Cycle* (Lund, 1951); \*\*Cox *Cinderella* (London 1893); \*R. Th. Christiansen »Cinderella in Ireland» Beal XX 96—107. Coffin 17. — Finnish-Swedish 23; Swedish 46 (Uppsala 19, Göteborg 1, Lund 9); Norwegian: Solheim 5; Danish 68; Irish 293, Beal I 366ff., II 333, 363f. No. 3, III 69ff., 457f. No. 3, VI 293ff., VII 65, VIII 3f. No. 2 IX 66f. No. 5, XI 83f. No. 35, XX 3f. No. 3; Dutch 1; Austrian: Haidin:



No. 52; Slovenian 10; Serbocroatian 3; Chinese: Graham No. 76 p. 256.  
— West Indies (Negro) 30.

Two forms of the type follow. See also Type 511.

**510A Cinderella.** The two stepsisters. The stepdaughter at the grave of her own mother, who helps her (milks the cow, shakes the apple-tree, helps the old man; cf. Type 480). Three-fold visit to church (dance). Slipper test.

See analysis: I a; II a, b; III a; IV a; V.

\*\*Rooth *The Cinderella Cycle* (Lund, 1951); \*\*Cox *Cinderella* (London, 1893); \*BP I 165 (Grimm No. 21); \*Loukatos in *Parnassos* (Athenai, 1959) I 463—485; *Arts et Traditions Populaires* I 280; \*Parsons MAFLS XV (2) 170; S. Morosoli *A Theoretical Reconstruction of the Original Cinderella Story* (Stanford University, 1930); M. J. Woods *A Study of the Cinderella Story in the Spanish Folklore of New Mexico and Colorado* (Stanford University, 1948); Arthur Waley »The Chinese Cinderella Story« *Folklore* LVIII 226ff.; \*Anderson *Novelline* No. 12; \*Espinosa II 414—421. — Finnish 141; Estonian 17; Livonian 3; Lithuanian 15; Lappish 14; Swedish 25 (Stockholm 1, Liungman 13, misc. 11); Norwegian 43; Danish: Grundtvig No. 47; Basque 1; French 37; Spanish 3; Catalan: Amades No. 4; Flemish 5, Witteryck p. 294 13; German: Ranke 47; Italian: D'Aronco *Fiabe* 27 (Tuscan 403A m, n, 510 a—c 5, Pentamerone I No. 6, Friuli 1, Sicilian 3, Gonzenbach No. 32); Rumanian 11 Sainenu 725; Hungarian 21; Czech: Tille Soupis I 331ff., II (1) 242ff 22; Slovenian 1; Serbocroatian 21; Polish 18; Russian: Afanasiev 6; Greek 29, Hahn No. 2, Loukatos No. 12, Dawkins *Modern Greek Folktale* No. 21, 45 *Stories* No. 14; Turkish: Eberhard-Boratav Nos. 60, 240 II 23; Armenian: Khatchatrianz 83ff.; India 8; Indonesian: DeVries No 174; Chinese: Eberhard FFC CXX 52ff. No. 32. — Franco-American 21; English-American: Baughman 2; Spanish-American: Rael Nos 106—108, 109, 110, 111, 114, 116—118, 237 (U.S.), Hansen (Chile) 1 (Cuba) 4, (Puerto Rico) 8; West Indies (Negro) 1; American Indian Thompson C Coll II 382ff.

**510B The Dress of Gold, of Silver, and of Stars.** (Cap o' Rushes). Present of the father who wants to marry his own daughter. The maiden as servant of the prince, who throws various objects at her. The three-fold visit to the church and the forgotten shoe. Marriage. Cf. Type 451.

See analysis: I b, III a; IV (a), b; V.

\*\*Rooth *The Cinderella Cycle*; \*\*Cox *Cinderella* (London, 1893); \*BI II 45 (Grimm No. 65); *Arts et Traditions Populaires* I 275; Espinosa I 406—421; \*Anderson *Novelline* Nos. 90, 91. — Finnish 2; Livonian 2; Lithuanian 39; Swedish 46 (Uppsala 8, Stockholm 2, Göteborg 19, Liungman 3, misc. 14); Norwegian 3; Danish: Grundtvig No. 47; English 2; Basque 3; French 26; Spanish 7; Catalan: Amades Nos. 4, 24, 65, 133 139 n., cf. 48, 106, 134, 369; German: Ranke 27; Italian: D'Aronco *Fiabe* (Pentamerone II No. 6, Tuscan 403A a, 510 VIa, 923 a—s 19; Sicilian 5, Gonzenbach No. 38); Rumanian (871\*) 6; Hungarian 12



# OTHER TALES OF THE SUPERNATURAL

*Tom Thumb*. Plowing. The king buys the boy. In thieves' company. In the belly of the cow and of the wolf. Cf. Type 327B.

I. *The Hero's Birth*. A childless couple wish for a child, however small he may be; they have a boy the size of a thumb [F535.1.].

II. *His Adventures*. [F535.1.1] (a) He drives the wagon by sitting in the horse's ear; (b) he lets himself be sold and then runs away; (c) he is carried up the chimney by the steam of food; (d) he teases the tailor's wife; (e<sup>1</sup>) he helps thieves rob a treasure-house; (e<sup>2</sup>) he betrays the thieves by his cries; (f) he is swallowed by a cow [F911.3.1], makes an outcry [F913], and is rescued when the cow is slaughtered; (g<sup>1</sup>) he persuades the fox who has eaten him to go to his father's house and eat chickens, or (g<sup>2</sup>) the wolf to go to his father's pantry: he then calls for help and is rescued. — Adapted from BP.

\*BP I 389 (Grimm Nos. 37, 45); \*M. de Meyer *Vlaamsche Sprookjes-themas* 121ff.; Coffin 1; Anderson *Novelline* Nos. 34, 35, 93, 94; \*Espinosa III 110—116. — Finnish 90; Finnish-Swedish 5; Estonian 18; Livonian 4; Lithuanian 42; Swedish 41 (Uppsala 14, Göteborg 12, Lund 2, Liungman 7, misc. 6); Norwegian 9, Solheim 1; Danish 19, Grundtvig No. 83; Icelandic 1; Irish 66, Beal XII 165; English 1; Basque 3; French 59; Spanish 3; Catalan: Amades Nos. 54, 92, 190, 232, cf. 135; Dutch 7; Flemish 12, Witteryck p. 297 16; German 70 (Archive 68, Merk. 121, Heussen Volk No. 139); Austrian: Haiding No. 68; Italian (Tuscan 3, Sicilian 1); Rumanian 12; Hungarian 5; Czech: Tille Soupis II (1) 167ff. 6; Slovenian 25; Serbocroatian 9; Polish 11; Russian: Afanasiev 7; Greek 14; Hahn Nos. 55, 99, Argenti-Rose I 536; Turkish: Eberhard-Boratav No. 288 11; India 6. — Franco-American 12; Spanish-American: Rael No. 342 (U.S.), Hansen (Chile) 3, (Dominican Republic) 1, (Puerto Rico) 3; Cape Verde Islands: \*Parsons MAFLS XV (1) 14 n. 2; West Indies (Negro) 3.

وبذلك يمكن للدارس أن يتتبع عن طريق هذا الرقم ، الطرق التي رويت بها الحكاية ، ونسخها المدونة في الكتب المختلفة .: إلخ . ويمكننا أن نوضح الأسلوب الذي اتبعه « آرنى وتومسون » في تصنيفهما بالحكايتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما ، فعلى سبيل المثال سنجد أن حكاية « عتلة الصباع » لها عدة قراءات رقت على النحو التالي : الفنلندية رقم ٩٠ ، الفرنسية رقم ٥٩ ، الأيرلندية رقم ٦٦ ، اللتوانية رقم ٤٢ ، البولندية رقم ٢٥ ، السويدية رقم ٤١ ، التركية رقم ١٦ . . . وهكذا .

وتيسر هذه المعلومات للدارس أن يتعرف على القراءات أو الروايات الأخرى للحكاية التي جمعها ، كما توفر قدرا كبيرا من الجهد الذي يبذله في قراءة مئات المجموعات بحثا عن مرادفات الحكاية ، وقد ينتهي به ذلك إلى لاشئ . وتقوم هذه المعلومات أيضا بدورها في الدراسات المقارنة بين الروايات المختلفة مما يساعد في تحديد قيمة النص الذي جمع ، ومدى اختلافه عن غيره من النصوص أو اتفاقه ، وهو أمر ذو أهمية كبيرة في كشف بعض الخصائص الهامة للثقافة التي ينتمى إليها النص ، أو خصائص الراوى أو المؤدى كفرد بالإضافة إلى الجماعة أيضا .

ويشير فهرس أنماط الحكاية الشعبية إلى المراجع البيلوجرافية بإحدى العلامات ( نجمة مثلا ) مما يعنى أن هذه المراجع تحتوى على قائمة بالحكايات التي تتشابه مع الحكاية المجموعة ، أما المراجع التي يشار إليها بعلامتين فإنها تعنى أن هناك دراسة كاملة أو مقالة عن هذا النوع من الحكايات . وقد استخدم فهرس آرنى - تومسون ، في تنظيم الكثير من سجلات الفولكلور في العالم كله ، مما ساعد على تبادل المعلومات والمواد العلمية بين أرسيفات ( ١٣ م - مقدمة الفولكلور )

الفولكلور ومراكز دراسته من ناحية ، وبين الباحثين بعضهم البعض من ناحية أخرى .

ولعل أهم الانتقادات التي توجه إلى هذا الفهرس أنه اقتصر على الحكايات الشعبية الهندو أوروبية فحسب ، ذلك أنه على الرغم من الإضافات التي أضافها « تومسون » والتي جعلت الطبعة الأخيرة تحتوي أضعاف حجم المادة التي احتواها الفهرست في صورته الأولى التي قدمها « آرنى » ، أو الترجمة الانجليزية التي قدمها « تومسون » لأول مرة سنة ١٩٢٨ ، فقد ظلت مناطق كثيرة ذات أهمية كبيرة بعيدة تماما عن أن تضمن في الفهرست مثل إيران والعراق وشبه الجزيرة العربية ، كما أن مناطق هامة أيضا لم يمثلها إلا قدر ضئيل جدا من الأنماط أو الطرز مثل مصر والسودان وغيرها<sup>(١)</sup> .

يضاف إلى ذلك أن العنوان ، سواء الألماني أو الانجليزي ، يقصر الفهرست على أنواع معينة من الحكايات هي الـ *Marchen* الألمانية والـ *Folktales* الانجليزية . وهناك اختلافات بين الباحثين حول تحديد كل من المصطلحين ، في حين أن الفهرست نفسه يضم أنواعا لا تدخل تحت المصطلحين كالنواذر والنكات ، فهي يمكن أن تعد أشكالاً شعبية محكية ، ولكنها ليست حكايات وفقا للتعريف العلمى للحكايات الشعبية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفهرست ينتقص الإشارة إلى كثير من مجموعات الحكايات الشعبية ذات الصبغة الأدبية ، والتي كان يمكن اعتبارها مجرد

---

(1) Antti Aarne and Stith Thompson : The Type Index of Folktales, Helsinki 3 rd ed, 1973 P 7.

روايات خاصة لنصوص شعبية<sup>(١)</sup> مثل حكايات ايسوب ، والبانشاتنتزا ،  
وألف ليلة وليلة فقد ذكر تومسون أن هذه الحكايات توضع في الاعتبار  
فقط عندما تحكى شفاها وتسجل من أفواه رواتها ( ص ٧ من المقدمة ) .

وليس فهرس أنماط الحكايات الشعبية هو أسلوب الفهرسة الوحيد الذي  
عرفه الدارسون ، ذلك أن هناك فهرسا آخر لا يقل أهمية عن الفهرس السابق ،  
فقد بذل « ستيت تومسون » جهدا كبيرا في إعداد نوع آخر من الفهارس  
أكثر شمولا هو فهرس « موتيفات الأدب الشعبي » ويقع في ستة أجزاء<sup>(٢)</sup>

قام « تومسون » بتصنيف العناصر الروائية في الحكايات الشعبية ،  
والأغاني القصصية ، والأساطير ، والخرافات ، ورومانسيات القرون الوسطى ،  
والعبر ، والفكاهات ، وما إلى ذلك ، معتمدا على الموتيفات الأساسية في  
النوع الشعبي .

و « الموتيف » أو « التيمة » بصورة عامة هي أصغر وحدة في المضمون  
الروائي ، ويمكن أن تكون « التيمة » أو « الموتيف » حيوانا خرافيا  
كالغول مثلا ، أو مادة كالعصا السحرية ، أوحادثة مثل « الهروب السحري »  
إلى عوائق حيث يلتقي المار بون خلفهم أشياء تتحول ، عن طريق السحر ،  
إلى عوائق أمام من يتعقبهم . ورمز « تومسون » لكل « تيمة » أو  
« موتيف » بحرف يدل عليه ، بالإضافة إلى رقم يميزه ، فعلى سبيل المثال

---

(1) Stith Thompson : Motif — Index of Folk — literature,  
Helsinki . 1932

(١) الخيامي ( حسن ) : نظم فهرسة القصص الشعبي — مجلة الفنون الشعبية —  
العدد الثامن ص ٢٧ — ٢٨ ، القاهرة مارس ١٩٦٩ .



يأخذ « موتيف » الهروب الملى بالعوائق « رقم ٦٧٢ د . ويمكن للدارس أن يتتبع عن طريق المعلومات البيولوجرافية التي يضعها « تومسون » إلى جانب « الموتيف » ، كل الموتيفات أو التيمات المشابهة في أنحاء كثيرة من العالم ، بنفس الأسلوب الذي اتبع في فهرس أنماط الحكايات الشعبية .

#### Magic flight.

Di611. M. object answers for fugitives.

*T. flight.* Fugitives transform themselves in order to escape detection by the pursuer. — \*Types 313, 325, 327; \*\*Aarne Die magische Flucht FFC XCII; \*Fb "and" IV 12b, "rose" III 80a. — Arabian: Burton Nights V 353; English: Child V 499 s.v. "transformations". — Jamaica: Beckwith MAFLS XVII 274 No. 86. — N. A. Indian: \*Thompson Tales 334 n. 205b. — Kaffir: Theal 98; Zulu: Callaway 21; Basuto: Jacottet 206 No. 30, Casalis 349.

وفي فهرس الموتيفات الذي ظهر في طبعة منقحة في الفترة من ١٩٥٥ — ١٩٥٨ ، قسمت الحكايات الشعبية والأساطير إلى موتيفاتها ، ورتبت هذه الموتيفات ترتيباً أبجدية وعددياً . ويحدد الفولكلوريون في العادة عند بحثهم عن المادة التي يريدونها ، الكلمة المحورية في موتيف أو أكثر ، وعندئذ يمكنهم الحصول على كل ما يريدون حول الموضوع الذي يريدونه ، ويذكر تحت كل موتيف المراجع البيولوجرافية التي تشير إلى كل الأماكن التي يمكن أن يوجد بها هذا الموتيف ،

وبعد الموتيف أو التيمة ، كأساس للتصنيف ، مقنعا جداً من الناحية النظرية ، إذ تمتوى تيمة الحدث بصورة واضحة على الشخصيات ، أو الأدوات ، أو المواد ، أو كلها معاً . غير أن هناك نقداً يمكن أن يوجه إلى هذه الطريقة.

ويتركز هذا النقد في صعوبة التمييز بين الموتيف ونمط الحكاية في بعض الأحيان ، فعلى سبيل المثال تتكون معظم حكايات الحيوان في فهرس أنماط الحكاية الشعبية ( نماذج ٢٩٩ — أ ) من أحداث منفردة ، ويؤدي هذا بالضرورة إلى أن تحمل الحكاية رقم كل من نمط الحكاية ، ورقم الموتيف أو القيمة أيضا<sup>(١)</sup> .

إن الأسلوبين اللذين اتبعنا في كل من الفهرسين متشابهان إلى حد كبير ، ولعل هذا أحد الأشياء التي أثار ارتباك كثير من الباحثين ، بالإضافة إلى أن هناك كثيرا من الحكايات الشعبية المعقدة التي تحتوي على عدد كبير من الموتيفات ، مما يؤدي إلى تشابكها وعدم القدرة على الفصل بينها .

ولا كمن ذلك كله لا يقال من أهمية فهرس الموتيف ، إذ تكن أهميته ، بالنسبة لدارس الأدب الشعبي ، خلافا لفهرس أنماط الحكايات الشعبية الذي يلخص الحكايات فحسب ، في أنه يلم بالأنواع التي لم ترد في الفهرس السابق ، كالأسطورة والخرافة ، بالإضافة إلى أن فهرس الموتيف يغطي إلى حد ما أجزاء كثيرة من العالم ، في حين يقتصر فهرس الأنماط على الحكايات الهندو أوروبية فحسب كما سبق أن ذكرنا . والحقيقة أن دارس الأدب الشعبي لا يستطيع الاستغناء من هاتين الأداتين القيمتين اللتين توفران عليه كثيراً من الجهد والوقت .

وهناك فهرس فولكلورية أخرى غير فهرس الموتيفات ، مثل فهرس

---

(١) لمزيد من التفاصيل : أنظر مقال د . حسن الشامي « فهرسة القصص الشعبي — فهرس الموتيف » ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد التاسع ص ٨١ — ٩٠ القاهرة يونية ١٩٦٩ .

الأغنيات الأمريكية ، ومجموعات الفوازير الانجليزية ، وفهارس الأمثال الشعبية ، بالإضافة إلى فهارس الفولكلور العالمى . وكل من هذه الفهارس مفيد لدراسة الفولكلور بدرجة كبيرة . إن مثل هذه الفهارس تمكن الدارس من أن يتوصل فى لحظات قليلة إلى أن المسادة التى جمعها من الناس مادة تقليدية متوارثة لدى كثيرين ، كما أنها تزودنا بكثير من المعلومات عن توزيع المادة وانتشارها . ولنفرض على سبيل المثال أننا جمعنا هذه الحكاية :

سأل شاب سيتزوج حديثا رجلا يعتقد أنه سعيد فى حياته الزوجية عن سر سعادته ، فقال له أنه رمى الطبق ، وكسر « القلة » ، وقتل القطة فى الليلة الأولى لزواجه ، وهذا هو سر سعادته ، فاستغرب الشاب ، وطلب منه أن يوضح له معنى هذا الكلام وحكى الرجل : أنه عندما تزوج كان أول شيء فعله عندما اختلى بعروسه أن طلب منها أن تأتى له بالطعام ، وعندما أحضرت له طبقا به بعض اللحم والأرز ، قذف به فى وجهها مدعيا أن الطبق غير نظيف ثم طلب منها أن تحضر له « قلة » ليشرب ، وأسرعت الفتاة بإحضار القلة ، وما لبث أن كرر ما فعله فى المرة الأولى أيضا وغضبت العروس ، وبدأت فى البكاء ، وتصادف أن قطة كانت بالغرفة ، فأخذت تموء ، وإذا به يحضرسكينا ويذبح به القطة كي لا تزعجه بموائها ، وعندئذ كفت العروس عن البكاء ، وتكاد هذه القصة فى مضمونها أن تشبه حكاية أمريكية تقول أن عروسين كانا يمتطيان جواديهما فى رحلة إلى موطن العريس بعد أن انتهت مراسم الزواج ، وحدث أن توقف حصان العروس أثناء السير ، فنزل الشاب وربت على ظهر الحصان قائلا ، هذه هى المرة الأولى ، ثم استمرا فى السير وبعد فترة توقف الحصان مرة أخرى ورفض أن يتحرك ، وعندئذ نزل الشاب وضرب

الحصان بالسوط قائلا « هذه هي المرة الثانية » ، وسار الحصان ، ولكن ما أن مرت فترة قصيرة حتى توقف الحصان مرة ثالثة ، فأخرج الشاب مسدسه نحو الحصان ، وأطلق عليه رصاصة أردته قتيلا قائلا هذه هي المرة الثالثة . وصاحت العروسة باكية « كيف تقتل حيوانا بريئا . . إنك متوحش قاسى القلب . . لا أستطيع أن أستمر معك . . . » وبكل هدوء ربت الشاب على خدها قائلا « هذه هي المرة الأولى » .

إننا سنجد أمثال هذه الحكايات تحت موتيف « ترويض المتوردة » في فهرس ستيف تومسون وآنتى آرني ، وعندئذ سنتعرف على كثير من الأنماط المشابهة ، مما يتيح لنا أن نقارن بينها وأن نقف على أما كن وجودها.



- 901 *Taming of the Shrew*. The youngest of three sisters is a shrew. For their disobedience the husband shoots his dog and his horse. Brings his wife to submission. Wager: whose wife is the most obedient. Cf. Type 1370.

Motifs: L50. Victorious youngest daughter. T251.2. Taming of the shrew. H386. Bride test: obedience. N12. Wager on the most obedient wife.

\*\*Philippon *König Drosselbart* (FFC L); Study in preparation by Jan Brunvand (Indiana University); \*BP I 443; Bédier *Fabliaux* 464; \*Wesselski *Arlotto* II 229 No. 95; Coffin I; Köhler-Bolje I 137; \*Gigas»Et

eventyrs vandring» *Literatur og Historie* (3e samling) (København, 1902 — Finnish 39; Finnish-Swedish 3; Estonian 10; Lithuanian 9; Swedish 5 (Göteborg 2, Lund 1, Liungman 2); Danish 22, Grundtvig No. 79 Icelandic 1; Scottish 1, *More W. H. Tales* No. 13; Irish 122, Beal I 345ff. III 257f. No. 2, VIII 3f. No. 4, XII 196ff., XVII 31ff.; French 1; Spanish 3; Dutch 1; German 4; Austrian: Haiding No. 45; cf. Hungarian: Berze Nagy 1366\* 1; Slovenian 1; Serbo-croatian 2; Russian: Afanasiev (901A) 9; India 3. — Franco-American 5; English-American: Baughman 2; Spanish-American: Rael No. 482 (U.S.); American Indian (Zuni): Boas JAF L XXXV 74 No. 3. — Literary Treatments: Rotunda (T251.2); Chauvin II 155 No. 27; Shakespeare »Taming of the Shrew».

- 901A\* *Shrewish Youngest Marries the Prince*, who gets revenge on the wedding night. Romanian (901\*) 1.  
 901B\* *Who Works Not Eats Not*. The lazy wife punished. Cf. Type 1453. Russian: Andrejev (901\*B) 1; Greek (903\*) 3.  
 901C\* *Proud Princess Reformed*. Marries fisherman and frees him from gallows. Rumanian (905\*) 2.

R210. Escapes. — K521.1. Escape by dressing in animal (bird) skin. — D642. T. to escape difficult situation.

D671.1., *Reversed l. flight*. Transformed pursuer. — Koryak: Jochelson JE VI 363.

D672. *Obstacle flight*. Fugitives throw objects behind them which magically become obstacles in pursuer's path. — \*Types 313, 314, 325, 327, 502; \*Arne Die Magische Flucht FFC XCII; \*\*BP II 140; Fb "hár" I 771b, "flasko" I 309a, "hvidtorn" I 703a; \*Hdwb. d. deutschen Aberglaubens II 1655; Cosquin Études 166, 193ff. — Breton: Sébillot Incidents s.v. "objets"; Swiss: Jegerlehner Oberwallis 304 No. 30; Hungarian: Solymossy Hongaarsche Sagen 403; French Canadian: Barbeau JAFI XXIX 11; Hindu: Penzer II 21, III 227 n. 1, 236ff., IX 151. — Jamaica: Beckwith MAFLS XVII 274 No. 86. — N. A. Indian: \*Thompson Tales 333 n. 205; Yuchi: Speck UPa I 141 n. 5. — Indonesian: Dixon Oc. Myth. 236 nn. 48, 49, DeVries Volksverhalen Nos. 16, 17, 63, 116. — Basuto: Jacottet 4 No. 1, 220 No. 32; Mpongwe: Nassau 74 No. 15; Frobenius Atlantis IV 220, V 308; Kaffir: Theal 87. Cf. Cejuci. Alexander Lat. Am. 304.

K231. Obstacle flight — Atalanta type. Objects are thrown back which the pursuer stops to pick up while the fugitive escapes. — H331.5.1.1. Apple thrown in race with bride. Distracts girl's attention, and as she stops to pick it up, suitor passes her. (Atalanta). — D1390. M. object rescues. — D1175.1. M. tinder. — D1175.2. M. fire-steel (flint, strike-a-light). — F636.1. Remarkable thrower of iron: makes field full of scissors. — F636.2. Remarkable thrower of chips. Makes forest. — F636.3. Remarkable pourer of water. Makes a river.

- D672.1. *M. objects as decoy for pursuer.* Date palms are dropped which are transformed into animals which the pursuer stops to pick up. — Cejuci: Alexander Lat. Am. 304.
- J351.1. Beaver sacrifices scrotum to save life, Cuts it off and leaves it for pursuers.
- D673. *Reversed obstacle flight.* M. obstacles raised in front of fugitive. — Type 450; BP III 205. — N. A. Indian: \*Thompson Tales 334 n. 205a. — Arabic: A. Jahn Die Mehri-Sprache in Südarabien (Wien 1902) 124 No. 28, D. H. Müller Mehri und Hadrami-Texte (Wien 1909) 99 No. 39, ibid. Mehri und Soqotri Sprache (Wien 1905) II 99 No. 20.

إن جمع الأدب الشعبي وفهرسته ، على الرغم من أهميتها ، ليسا هدفا في حد ذاتهما ، ولكنهما الخطوة الأولى الضرورية نحو الدراسة والتحليل ، اللذين يخضعان لناهج عديدة ، وفقا لوجهة نظر الباحث إلى المادة الفولكلورية وما يريد منها .

فالمختص في تاريخ الأدب ونقده ينظر إلى الأدب الشعبي من نفس الزاوية التي ينظر منها إلى الأدب الخاص ، أو ينظر إليه باعتباره مصدرا لروائع هذا الأدب . أما المؤرخ فإنه يعده مجموعة من الحقائق التي تزودنا بالمواقف الشعبية إزاء الأحداث والشخصيات التاريخية ، في حين يتعامل الأنثروبولوجي معه على أنه وصف للناس أنفسهم ، ذلك الوصف الذي يمكن من خلاله التعرف على الثقافة ودراستها من الداخل . وينظر عالم النفس إلى الجزء الأكبر منه على أنه خيال جمعي ، يمكن من خلاله تحليل نفسية الجماعة والفرد أما عالم التربية فقد ينظر إليه باعتباره جزءا من تراث الجماعة القومية .

والعرقية التي حافظت عليه عصورا طويلة ، ويمكن استخدامه في إثراء المناهج التربوية . وهكذا نرى أن أصحاب العلوم المختلفة يرون في مواد الفولكلور فوائد متعددة ، ترتبط بشكل أو بآخر بالعلوم التي يدرسونها . ولا شك أن هذا يشير إلى أهمية المواد الفولكلورية وصلتها الوثيقة بمجالات العلوم المختلفة ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه .

وعلى أية حال فإن هناك مناهج رئيسية لابد من الإشارة إليها ، منها ما يتعلق بموضوع الأصل ، والجذور التاريخية للفولكلور ، فهناك من يهتم بهذه الجذور التاريخية ، كما أن هناك من يركز على الوظيفة أو الشكل . والنظرة التاريخية العابرة يمكنها أن تكشف لنا عن تأثير المناهج بالأحوال السائدة في المجتمعات الأوروبية . ففي غضون القرن التاسع عشر ، كان التركيز على جانب البحث عن الأصل والجذور ، انعكاسا للاتجاهات والأفكار القومية ، ثم تحول الاهتمام ، مع بدايات القرن العشرين ، إلى التركيز على قضايا الوظيفة والشكل . والملاحظ أن المهتمين بموضوع الأصول قد ركزوا على جانبين :

١ — الأصول التاريخية ، وقد قصدوا بدراستها الإجابة على سؤالين هما : أين وجدت الأسطورة ، أسطورة ما ، وأحكاية شعبية ما ، أو أغنية ما لأول مرة ؟ ومتى وجدت ؟

٢ — الأصول السيكولوجية ، وأرادوا بها معرفة السبب الذي أدى إلى نشأة الأسطورة ووجودها ولكن الاهتمام في البداية كان مركزا في الحقيقة على الجانب التاريخي أكثر من الجانب السيكولوجي .



ولعل أكثر تفسيرات هذا التشابه والتعدد شيوعا وشهرة ما قيل عن الأصل الواحد، وانتشار المادة الفولكلورية بصورة واحدة، من ناحية، ومن ناحية أخرى رأى المقابل الذى يرى أن هناك أصولا متعددة للمواد الفولكلورية.

ويحاول مؤيدو نظرية الأصل الواحد أو المصدر الواحد اثبات أن الأسطورة قد نبعت من مكان واحد، ثم انتشرت إلى أماكن أخرى. ويقف في مواجهتهم مؤيدو نظرية تعدد المصادر أو الأصول قائلين أن الأسطورة أو الحكاية نفسها يمكن أن تنشأ مستقلة بين شعوب كثيرة، وأن هذا التشابه الذى يمكن أن يكون بينها إنما يرجع إلى التشابه الأساسى للنفس البشرية، أو بسبب بعض المقومات العالمية الثابتة في الخبرة الانسانية.

وقد حاول الدارسون في بحثهم في النمط الأصيل تعقب مئات النصوص الأدبية لنفس المثل أو الأغنية أو الحكاية الشعبية، وكان جمع النصوص العديدة هو الخطوة الأولى فيما أطلق عليه الدارسون بعد ذلك «المنهج الجغرافى التاريخى» وقد سمي بهذا الاسم لأن بعدى الزمان والمكان قد وضعا في الحسبان عند إعادة بناء الشكل الأساسى أو الأصيل للحكاية أو الأغنية. وكبدأ عام فقد ذهبوا إلى أنه كلما كان العنصر أكثر قدما من الناحية الزمنية وأكثر انتشارا من الناحية الجغرافية، كان معنى ذلك أنه أكثر مشابهة للنص الأصيل المفترض؛ ذلك أن بعض عناصره، إن لم تكن كلها، لا بد أنها كانت متضمنة في الشكل الأصيل، ومن ثم فإن من المفترض، بناء على ذلك، أن تكون كل النصوص أو النسخ الأخرى مأخوذة عنه أو مشتقة منه. ويسمى هذا المنهج أحيانا بالمنهج «الفنلندى» تكريما لعالم الفولكلور الفنلندى الذى نادى به، وهو «كارل كرون».

ويقوم هذا المنهج أساسا على التعاون بين مراكز البحوث الفولكلورية، وكذلك بين الجامعيين بعضهم البعض، ومن ثم فإن معظم الحكايات والأغاني الشعبية التي درست وفقا لهذا المنهج ذات توزيع عالمي. وحكاية « ترويض المتمرده » التي ذكرناها من قبل مثال على ذلك. وهكذا يصبح من واجب دارس الفولكلور المصري، أو السوري، أو العراقي، أو العربي عامة، الذي يريد أن يقوم بدراسة حكاية شعبية، أو لعبة معينة... إلخ أن يحاول الحصول على النصوص أو الأشكال المتاحة للحكاية أو اللعبة موضوع البحث من جميع أنحاء العالم. وسيجد، بالضرورة، بعض النصوص أو الأشكال في مجموعات مطبوعة، ولكن الأكثر سيكون محفوظا في سجلات الفولكلور في البلدان المختلفة. وسجلات الفولكلور خزائن ضرورية للباحث الفولكلوري، يستطيع أن يجد فيها زاده من المواد التي يحتاج إليها في دراساته أو مقارناته، وهي تقوم بدور هام في تيسير المسادة للباحث المحلي والعالمي. فطالما أن الفولكلور عالمي في توزيعه، وطالما أنه لا يوجد دارس يعرف لغات العالم أجمع، فإن الباحث مضطر إلى الاعتماد على زملائه في البلاد المختلفة لمساعدته.

وبعد المنهج الجغرافي التاريخي أكثر المناهج الفولكلورية تقليدية، رغم استخدامه عالميا. إلا أن به نقاط ضعف خطيرة، فهو يميل إلى التركيز على المأثور أو التراث أو الحكمة Loro أكثر مما يركز على الشعب Folk، بل إنه يكاد يتجاهل الشعب تماما. فأصحاب هذا المنهج يتعقبون الحكايات أو الأغاني في كل أنحاء العالم دونما اهتمام بالناس، الذين يرددون هذه الأشكال، ويستمعون إليها أيضا. كما أنه حتى في وجود مئات النصوص لحكاية شعبية واحدة، أو أغنية شعبية واحدة، فربما لا يكون من السهل

أن نقرر بالضبط أى هذه النصوص هو الأصل المعتمد للحكاية أو الأغنية .  
وهكذا فإن المنهج الجغرافى التاريخى ، بفلسفة القرن التاسع عشر الرومانسية  
التي تحاول إعادة بناء الشكل الأصيل القديم تاريخيا ، قد مال إلى أسلوب  
جديد فى التحليل ، يضع فى اعتباره كلا من الشعب والتراث . والحقيقة أن  
هذا الأسلوب المعدل هو نتاج للتأثر بالدراسات الأنثروبولوجية ، فقد بدأ  
الاهتمام بعملية الإلقاء والأداء وبدراسة العلاقة الضرورية الهامة بين الراوى  
وجمهوره ، كل ذلك بدأ يحتمل مكانه فى الدراسة . وقد ترتب على ذلك أن  
تحول الاهتمام من البحث عن الأصول والجذور التاريخية إلى الاهتمام بالوظيفة ،  
أى ماذا تعنى الحكاية ؟ وما الدور الذى تؤديه بالنسبة لأفراد المجتمع الذين  
وجدت الحكاية بينهم ؟ ومتى رويت ؟ وفى ظل هذا المنهج الجديد ، وهو  
المنهج الأنثروبولوجى الوظيفى ، فإن الدراسة لم تعد تهتم بالتوزيع العالمى  
للشكل الشعبى ، بقدر اهتمامها بالدراسة المستفيضة لفولكلور ثقافة بعينها .

ولقد كان « فرانز بواس » — أحد مؤسسى علم الأنثروبولوجيا فى  
الولايات المتحدة الأمريكية — هو وتلاميذه الذين اتجهوا إلى المنهج  
الأنثروبولوجى الوظيفى فى دراسة الفولكلور . فذهب إلى أن فولكلور  
أى مجتمع إنما يعكس ثقافة هذا المجتمع ، وهكذا يستطيع الدارس ، عن طريق  
تحليل فولكلور جماعة ما — أن يعرف الكثير من التفاصيل الاثنوجرافية  
البارزة لهذه الجماعة : ولعل أبرز الأمثلة على هذا الاتجاه كتاب « بواس »  
« أساطير التسمشيان » « Tsimshian Mythology » الذى نشر عام ١٩١٦ .  
ففى هذه الدراسة الضخمة ( ألف صحيفة ) يورد « بواس » أساطير الهنود  
التسمشيان الذين يعيشون فى رقعة ضيقة على ساحل المحيط الهادى فيما يعرف

الآن بكونهم البريطانية ( في كندا ) ، ويقدم وصفا مستقيضا للتسمشيان وحياتهم ، معتمدا على أساطيرهم التي استقطاع ، من خلالها ، أن يتعرف على آلاف الأشياء والتفاصيل عن حياتهم العائلية وطقوسهم الدينية ، وعلاقاتهم الاجتماعية ، والمناسبات التي يحتفلون بها . . إلخ . وفي دراسة أخرى لاحقة عن « ثقافة الكواكيوتل كما تعكسها أساطيرهم » نشرت عام ١٩٣٥ ، حاول « بواس » المقارنة بين مجموعتين هندية هما « التسمشيان والكواكيوتل » معتمدا على صورهم الإثنوجرافية ، كما تقدمها أساطيرهم . ويكاد يكون من الواضح أن التركيز في هذا الاتجاه يكون على ما يمكن للفولكلور أن يقدمه للدارس للتعرف على الناس أو الشعب . وهكذا نلاحظ أنه بينما يهتم الذين يأخذون بالمنهج المقارن بالمأثورات في حد ذاتها دون الرجوع إلى الشعب أو الالتفات إلى الناس ، فإن الذين يأخذون بمذهب « عاكس الثقافة » قد اهتموا بالشعب أكثر من اهتمامهم بالمأثورات ، ذلك لأنهم اعتبروا بالمأثورات أداة مفيدة لهم تمكنهم من فهم الشعب على نحو أفضل .

والحقيقة أن أيا من الاتجاهين لا يغنى عن الآخر ، فاستخدام المنهج المقارن لا ينفي استخدام المنهج الآخر ، ذلك أننا لكي نقرر أى العناصر الموجودة في الفولكلور ، الخاص بجماعة ما ، ملكا لها ، فإننا يجب أن يكون لدينا تفاصيل مقارنة ، كما يجب أن نعرف ما هو الشكل العادي أو النمطي للحكاية أو الأغنية ، أو غيرها ، قبل أن نستطيع تحديد جوهر المحلية أو الخصوصية لهذه الحكاية أو تلك في السياق الثقافي الذي ندرسه ، وعلى ذلك نستطيع في سهولة ويسر أن نحدد كيف أن جماعة ما أو ربما شخصا بعينه قد غير حكاية ما لتناسب احتياجاته .



وبالطبع فإن هذين المنهجين ليسا هما كل مناهج الدراسة ، فهناك مناهج أخرى تنظر إلى الجوانب المختلفة للفولكلور ذاته . فيدرس أحدهذه المناهج الجانب الرمزي فيه مثلا ، ومدى الرمز في الحكاية أو الأغنية الشعبية ، كما هو الحال في الأحلام وفي الأدب الرفيع . ويعتمد أصحاب هذا المنهج على أن الفولكلور يقدم وسائل مشروعة ، مغلفة بالرمز ، يقرأها المجتمع ، للتعبير عن قلق الفرد وطموحه وأحلامه . فالمرء مثلاً يقول النكتة عندما يستطيع الكلام مباشرة ، وعندنا نكتات عن الجنس والسياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، وما إلى ذلك ، يمكن إذاً حالات أن تكشف عن مصدر القلق ، وأن توضح أن المضمون الرمزي للنكتة يمكن أن يقدم رؤية هامة لطبيعة المجتمع وهذه النكتة مثلاً خير دليل على ذلك .

تحكى النكتة أن أسداً في حديقة الحيوان رفض أن يتناول طعامه عندما قدمه إليه الحارس ، وحاول الحارس مراراً وتكراراً أن يجعل الأسد يتناول طعامه ، ولكن الأسد كان يرفض في كل مرة ، ويزأر غاضباً مما أخاف حارسه ، فجرى إلى مدير الحديقة ليخبره بالأمر . وانزعج مدير الحديقة لهذا الأمر ، وطلب رؤية هذا الأسد المتمرد الذى يرفض الطعام ، وعندما أخذوه إلى الأسد ، بادره بالسؤال عن سبب رفضه الطعام ، ولكن الأسد قال له : دعنى أسألك أنا أولاً : هل أنا أسد أم لا ؟ فرد المدير : بالطبع أنت أسد.. وعاد الأسد يقول : والذى يسكن فى القفص المجاور لى هل هو أسد أم لا ؟ فقال المدير : أسد أيضاً . وعندئذ قال الأسد للمدير مستغرباً . إذن أرجوك أن تفسر لى لماذا يقدمون له اللحم كل يوم ، ويقدمون لى الفول السوداني؟؟ وفوجئ المدير بسؤال الأسد ، فاستدعى مساعديه والمستولين فى الحديقة ،

وطالب إليهم بحث هذا الأمر ، لعل هناك اختلاسا أو خطأ ... إلخ . وتحكى  
النكتة أنه فى اليوم التالى ذهب مدير شئون العاملين بالحديقة ، وقال للمدير:  
يا سيدى ليس هناك خطأ أو اختلاس ، كل ما فى الأمر أن هذا الأسد عندما  
دخل الحديقة لم تسكن لدينا درجة مالية للأسد ، فأدخلناه على درجة قرد ،  
وهكذا نصرف له طعام قرد . .

ومغزى النكتة : اضحح بالطبع ، والرمز فيها بيّن ، يرتبط بشكوى المصريين  
من الروتين ، وما إلى ذلك .

والناقشة التالية التى تركز على مثال نمطى للفولكلور المدنى المصرى  
الحديث ربما تساعدنا على تصوير طبيعة المأثورات وطرق الدراية المناسبة .  
إن لكل شعب صورته المحددة التى ينظر بها إلى نفسه فى مواجهة  
الشعوب الأخرى ، كما أن له فى الوقت ذاته انطباعات معينة عن الصفات  
القومية المفترضة لتلك الشعوب . وإحدى الطرق التى تنظر بها مجموعة ما إلى  
نفسها ، وتحاول أن تكون لنفسها إحساسا بشخصيتها فى مواجهة جماعة  
أخرى ، تأتى من الفولكلور الخاص بها ، فلكل جماعة نظرتها الخاصة إلى نفسها  
وإلى الجماعات الأخرى . هذه النظرة يمكن أن تصاغ فى أغنية أو حكاية ،  
أو مثل ، وتنتهى إلى أن تصبح قابلا يميز هذه الجماعات بعضها عن البعض الآخر .  
وهذه إحدى الحقائق التى تقف على المستوى الثقافى الشعبى شواهد  
فولكلورية عريقة . فمثلا تقول إحدى الأغنيات الشعبية المصرية التى تغنيها  
الفتيات فى مناسبات الاحتفالات العائلية ، ومنها مناسبة الزواج :

المغنية : خللى بالك يا وله خللى بالك  
أمى وأبويا ضربونى علشانك

آه يا نارى يا نارى يا نارى  
حبك فى قلبى ما أقدرش أدارى

المرددات : يرددون المقطوعة نفسها

المغنية : إحنا بنات كفر البتانون  
يا سمن سايح ع الكانون  
والواحدة منّا تساوى مليون  
ياما انضربنا وانشتمنا علشانك

المرددات : يرددون المقطوعة الأولى

المغنية : إحنات بنات كفر الدوار  
لا نحب الضحك ولا الهزار  
واللى عايزنا يحمينا الدار  
يا ما انضربنا وانشتمنا علشانك

المرددات : يرددون المقطوعة الأولى

وتقول الفتيات فى جزء آخر من أغنية تغنى فى بلطيم على ساحل البحر  
المتوسط :

إحنا البلاطمة بتمتنا . . . ولا فيش ولا دولة غلبتنا

وفى أغنية ثالثة تقول فتيات قرى «هواره» و «اللاهون» فى الفيوم :

هواره واللاهون يامه البنات الملاح

هذا من ناحية نظرة الجماعة إلى نفسها . وأما نظرة بعض الجماعات إلى

غيرها ، فإنه من الشائع مثلاً في مصر عامة أن أهالي الشرقية يوصفون بالطيبة  
 الشديدة التي قد تجعل البعض يتههمهم بالبلادة ، ويتخذون من تعبير شائع  
 وسيلة لتأكيد هذه النظرة ، هذا التعبير الشائع هو « الشراقوه عزموا القطر » .  
 وينظر إلى أهالي دمهور على أنهم « بخلاء » وأنهم كالنجر ، ويعبر عن ذلك  
 بالمثل « ألف نوري ولا دمنهوري » . كما أنه من الشائع عن أهل دمياط  
 أيضاً أنهم حريصون أشد الحرص ، وأنهم بخلاء أيضاً ، فيحكى عنهم أنهم  
 إذا جاءهم ضيف قابله بهذه العبارة « تتعشى ولا تنام خفيف » « تنام هنا  
ولا اللو كائدة أحسن » ... إلخ . ويشيع أيضاً أن أهل الصعيدية يصفون بالغفلة  
 الشديدة ، وأنه يمكن خداعهم بسهولة « فالصعيدى اشترى الترمى » .  
 وينظر الفلاحون المصريون إلى البدو نظرة كلها شك وعدم احترام فيقولون  
 « من عرف العرباوى بابيه يا عذابه » . أما أهل الإسكندرية فهم « ميه مالحه  
ووشوش كالحه » .. إلخ

هذه القوالب الشعبية ليست خاصة بالجماعات داخل المجتمع الواحد فحسب ،  
 بل إنها أيضاً موجودة على المستويين القومى والعالمى . فلكل شعب نظرة  
 ينظر من خلالها إلى غيره من الشعوب ، ويصوغها في شكل قوالب تمضى  
 من جيل إلى جيل شأنها شأن عناصر الفولكلور الأخرى . وبالطبع فإن  
 بعض أجزاء الصورة أو النظرة يمكن أن يكون حاداً نتيجة للتجامل ، ولكن  
 دارس الفولكلور من المفترض أن يكون قادراً على تمييز وجهة النظر الحلية  
 تجاه هذه القوالب . فعلى سبيل المثال ترى معظم الشعوب مثلاً أن شعب  
 « كذا » (لصوص) ، أو أن شعب « كيت » ( لا يؤمن جانبه ) وأن شعباً  
 ثالثاً ( مجموعة من البؤساء ) . فالحكايات الشعبية المصرية تنسب السحر عادة



إلى أهل المغرب، ومن ثم قد اكتسب المغربي صفة « الساحر ». وهذا النوع من القول كاور في الحقيقة موجود في المجتمع المدني غالبا . فالمصريون — مثلا — ينظرون إلى الانجليز على أنهم شعب يتميز بالبرود الشديد ، وإلى اليونانيين على أنهم « يتالون » . وهذه الأمثلة العالمية شائعة، في الأغلب الأعم، في المجتمع المدني أكثر من المجتمع الريفي . وهذه الحكاية حكاه لي ذات مرة استاذي الدكتور عبد الحميد يونس ، أوردها بالقدر الذي أذكره منها . تحكي الحكاية أنه أعطى لإنجليزى وفرنسى ولألماني ومصرى « جمل » ليعرف ماذا سيفعل كل منهم بالجمل ، وهذا ما حدث :

ارتدى الانجليزى بنطلونا قصيرا وأعد قدرا من الطعام والماء وحمل سلاحه وركب الجمل مستكشفا مستعمرا . أما الفرنسى فقد أخذ الجمل إلى إحدى الحدائق وجلس مع حبيبته يناجيها ويثبها حبه والتقط لصديقه ولنفسه عدة صور مع الجمل . أما الألماني فقد ذهب إلى المكتبة العامة ومكث هناك حتى خرج بنظرية عن تكوين الجمل وفلسفة وجوده . أما المصرى فقد ذبح الجمل وأكله ، وفي رواية أخرى أدار به الساقية .

وهذه حكاية مشابهة ، ولكنها أمريكية ، تقول الحكاية : كان هناك مؤتمر دولى من أجل « الفيلة » ، وكان على الدارسين من جميع أنحاء العالم أن يقدموا أبحاثا عن الجوانب المختلفة للفيلة . قدم الفرنسى بحثه عن « حب الفيلة » *Les Amours des Elephants* ، وفي رواية أخرى عن « الفيل في المطبخ » *L'Elephant dans La Cusino* وقدم الألماني بحثا عن « الاستخدام العسكرى للفيل » أو « الفيل وإعادة المانيا إلى النازية » . وهكذا قدم كل

باحث ورقة عن الفيل إلى أن جاء دور الأمريكي الذي كان عنوان بحثه  
« كيف نبني فيلا أكبر وأفضل » .

وهكذا نرى أن هذا النمط من النواذر أو الحكايات نمط عالمي . ففي  
الحالة الأخيرة يبدو الأمريكيون على علم بميائهم إلى الحجم وال ضخامة  
والمؤسسات الكبيرة والتجارة . وفي النمط المصري يبدو المصريون على بينة  
من طبيعة مجتمعاتهم الزراعي وأهمية الزراعة والرى بالنسبة لهم ، كما يبدون  
ساخرين من طبيعة احتفالاتهم التي تتميز دائما بأن الطعام هو العنصر الأساسي  
في الاحتفال . ولعله من المشوق جدا أن نقارن بين هذه القوالب في بلاد مختلفة ،  
هل يعتبر الفرنسيون محبين ممتازين ، أو طباطخين مهرة ؟ وهل يعتبر الألمان  
مفرهين بالتنظير والفلسفة ؟ أو بالواحي العسكرية ؟ وهل صفة الانجليز  
المميزة أنهم مستعمرون ؟ وهكذا الأمر بالنسبة للمصريين أو الأمريكيين  
أو غيرهم . فهذا النوع من النولسكاور الذي تنتجه المدينة تصبح له أهمية في  
مناقشة موضوع عالمية النولسكاور ، ونظرة كل شعب من الشعوب إلى الشعوب  
الأخرى ، إذ أن المؤكد أن سلوك الناس ، وأفعالهم ، انعكاس لمعتقداتهم ،  
وأن هذه المعتقدات تعتمد إلى حد كبير على مثل هذه القوالب الشعبية .

إن تفسيرات الدارسين للجوانب المختلفة للأدب الشعبي تنوع بالضرورة  
تبعاً للمنهج الذي يتخذونه أساساً لدراساتهم ، فعلى سبيل المثال هناك أيضاً  
المنهج الذي يفسر الحدث تفسيراً حرفياً ، على أنه قد وقع بالفعل ، وهو  
المنهج الذي يميل إليه معظم الأثروبولوجيين ، وإن كانوا يشيرون إلى أن  
الحقيقة التاريخية من الممكن أن تكون قد شوّهت إلى حد ما ، بسبب  
الانتقال الشفاهي ، وطاقة الذاكرة الانسانية على الحفظ والتذكر ، فالتفسير

الحرفى لأسطورة الطوفان مثلا يذهب إلى أنه قد حدث فعلا طوفان حقيقى فى الزمن القديم . أما أتباع المنهج الرمزي فانهم لا يتفقون مع الأنثروبولوجيين فى آرائهم ، بل يذهبون فى تفسير مثل هذه الأحداث تفسيرات أخرى . والمشكلة الحقيقية أن كل مدرسة من مدارس هذا المنهج تدعى قدرتها على الكشف عن الأسرار التى يتضمنها الأدب الشعبى ، فمدرسة مثل مدرسة التحليل النفسى قد تفسر أسطورة الفيضان على أساس من تصور لها لنشأة الإنسان والسكون ، ويصبح الفيضان هو السائل الذى يحيط بالجنين ، والذى يصاحب ميلاد كل إنسان ، ومن ثم فهم يذهبون إلى أن تفسير نصوص الأدب الشعبى يجب أن يأتى من داخلها لا من خارجها .

وعلى أية حال يمكن أن نلاحظ — كقاعدة عامة — أن الذين يهتمون بالتركيز على الأصول التاريخية يميلون إلى التفسير الحرفى للحدث ، أما الذين يركزون على الجوانب النفسية فانهم يميلون إلى الأخذ بنظرية تعدد الأصول . ولكن الحقيقة أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أى من وجهتى النظر تماما ، إذ يمكن أن يكون هناك حدث حقيقى ، قد وقع فعلا ، ثم انتشرت قصته تدريجيا ، مما يفسر التشابه الذى نجده فى حكايات الشعوب عن هذا الحدث ، كما أننا من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا أيضا تشابه المقومات الإنسانية مما يمكن معه أن نجد هذا التشابه منعكسا فى حكايات الشعوب المختلفة وأنماط تعبيرها الشعبية الأخرى .

ودراسة بناء أو شكل الأدب الشعبى ، مجال جديد إلى حد ما ، يهدف إلى تصوير النماذج الأساسية للأدب الشعبى بدقة . فمثلا حاول « لورد راجلان Lord Raglan » و « أوتورانك Otto Rank » تحليل تاريخ حياة عدد من

لأبطال ، وأوضحوا عن اقتناع أن البطل يبدو في التراث الهنـدو أوروبـي نموذجاً رئيسياً . وعندما أوضح « راجلان » أن واحداً وعشرين بطلاً تقليدياً منهم « أوديب » و « سيزيف » ، و « بيرسيوس » ، و « الملك آرثر » ، و « موسى » (عليه السلام) قد عاشوا حياة متشابهة ظاهرياً ، تتكون من إحدى وعشرين حادثة ذات قيمة باقية ومستمرة ، فإنه كان يحاول أن يتوصل إلى النموذج الأساسي للشخصية من خلال تحليل الطقوس ، وخاصة طقوس قتل الملك<sup>(١)</sup> .

وقد حاول « رانك » على التقيض من « راجلان » أن يحدد نموذج لشخصية من خلال العلاقة النموذجية المتوقعة بين الطفل والأب ، مستخدماً الوسائل التقليدية للتحليل الفرويدي .

وبعد « فلاديمير بروب V·Propp » واحداً من أعلام هذا الاتجاه أيضاً فقد تناول مائة وخمسين حكاية روسية بالتحليل ، وانتهى إلى أن هذه الحكايات تخضع لواحد وثلاثين حبكة روائية منتظمة لا تخرج عنها ، ولعله من المفيد أن نتوقف قليلاً عند عمل « بروب »<sup>(٢)</sup> ذلك أنه على الرغم من أن هذه الدراسة قد مضى عليها نحو من نصف قرن إلا أن كثيراً من الدراسات الحديثة بدأت تتخذ منهج « بروب » وأسلوبه في تحليل أحد

---

(١) د . شكري محمد عياد : البطل في الأدب والأساطير — دار المعرفة — القاهرة — الطبعة الأولى فبراير ١٩٥٩ ( الفصل الرابع : الملك المقتول ، من ١١٤ إلى ١٣٥ )

(2) V . Propp : The Morphology of the Folktale, 2nd Ed . , Revised and edited by Louis wagner, university of Texas Press, 3rd Printing 1971 .

الطبعة الأولى صدرت سنة ١٩٢٨ باللغة الروسية .



أنواع الحكايات الشعبية الروسية ، أساسا لدراسة حكايات الشعوب الأخرى .  
إن « بروب » يدرس في هذا الكتاب مكونات الحكاية الروسية ،  
وعلاقة هذه المكونات كل منها بالآخر ، وبالحكاية ككل بعد ذلك . .  
أى أنه يدرس بناء الحكاية الذى يتكون من مجموعة الأحداث التى تؤدى  
وظائف مستقلة ، يمكن فصلها عن بعضها البعض ولكن يجمعها بناء . وينتهى  
« بروب » إلى أن بناء الحكاية له وحداته الخاصة ، وهى الأحداث والمواقف  
التي تكون ما يسميه « الثوابت » وهى الأشياء التى لا تتغير ، ويمكن التعرف  
عليها من خلال شكل الحكايات ، لا من خلال المحتوى أو المضمون الدائم  
التغير .

« والثوابت » عند « بروب » هى الأحداث والوظائف التى يقوم بها  
الحدث فى سياق الحكاية ، بصرف النظر عن « المتغيرات » وهى الظروف  
التي يتم فيها الحدث الذى يقوم بوظيفة محددة فى الحكاية ، فأسماء الشخصيات  
وصفاتها ، وما إلى ذلك لا تصلح أن تكون وحدات منطقية يمكن أن تصنف  
الحكايات وفقا لها . أما الوظائف فإنها لا تختلف باختلاف الشخصيات ،  
فوظيفة واحدة يمكن أن يقوم بها جنى أو عصا سحرية أو بساط سحري ،  
وبناء على ذلك فإن المهم — من وجهة نظره — معرفة ماذا تفعل الشخصية ،  
وأى وظيفة تقوم بها ، وبعبارة أخرى ، إن المهم هو الحدث ووظيفته ،  
أما معرفة فاعل الحدث وهل هو إنسان أم حيوان ، أم كائن خرافي . . .  
أو وسيلته سواء كانت عن طريق الاقناع أو الخداع أو القوة أو السحر ،  
والغرض منه ، فإنها جميعا لا تدخل فى البناء الذى حدده « بروب » والذى  
يرتكز على « الثوابت » المعتمدة على الأحداث ووظائفها ، وهكذا يتضح

أنه لا يمكن معرفة وظيفة الحدث إلا بمعرفة مكانه من الحكاية وسياقها ، ذلك أن حدثا واحدا يمكن أن يرد في حكایتين مختلفتين ليعتوم بوظيفتين مختلفتين تماما ، ومثال ذلك أن يحصل البطل في إحدى الحكايات على قدر من المال ، يتمكن بواسطته من تحقيق هدف يسعى إليه ، وفي حكاية أخرى يتلقى البطل القدر نفسه من المال مكافأة له على عمل أداه . . فالمال في الحالتين واحد ، ولكن وظيفتهما تختلف ، وتعد هذه الجزئية — في هذا المجال — من المتغيرات ، إذ تختلف طرق الحصول على المال ، كأن يكون البطل قد عثر عليه دونما جهد ، أو كسبه في رهان ، أو مسروقا . . إلخ ، ولكنه أيضا يمكن أن يكون من « الثوابت » إذا أدى وظيفة في الحكاية ، كأن يشتري به البطل شيئا يمينه على تحقيق هدفه ، أيا كانت الوسيلة التي حصل بها عليه ، وبناء على ذلك يمكن للأحداث ذات الوظيفة الموحدة أن تكون أساسا لبناء نمط في عديد من الحكايات الشعبية . ويقول « بروب » إن مجموعة الوظائف متشابهة في نظام تسلسلها . ويترتب على ذلك بالضرورة أن يكون تتابع الوظائف المبني على الأحداث التي يلي بعضها البعض داخل بناء الحكاية غير خاضع بأي حال من الأحوال للأهواء أو الصدف ، ولكن ذلك لا يعني أن مجموعة الوظائف في الحكايات لا بد أن تتساوى تماما ، فقد يحدث نقص في بعض الأحيان ، ولكن هذا النقص لا يغير من تسلسل الوظائف .

ويورد « بروب » قائمة بهذه الوظائف مبتدئا من الصفر ، وهو مقدمة الحكاية ، التي لا يسند إليها أية وظيفة ، وهذه هي القائمة :

١ — غياب أحد أفراد الأسرة ( غياب )

- ٢ — تحذير البطل من شيء محرم عليه ( تحريم أو منع )
- ٣ — عدم الاستجابة للتحذير ( انتهاك التحريم )
- ٤ — الشرير يبذل محاولة للاستدلال ( استدلال )
- ٥ — الشرير يتلقى معلومات عن ضحيته ( الحصول على معلومات )
- ٦ — الشرير يحاول خداع ضحيته لكي يأخذ مكانه أو ممتلكاته ( خديعة )
- ٧ — وقوع الضحية في الشرك ، ومساعدتها الشرير دون قصد أو عن غير وعي منها ( مشاركة لا إرادية في جريمة )
- ويعاق « بروب » على هذه الوظائف السبع ، بأنها مجرد تمهيد ، أما الحركة الفعلية في الحكاية فإنها تبدأ من الوظيفة الثامنة التي يصفها بأنها ذات أهمية خاصة .
- ٨ — الشرير يحدث الضرر بأحد أفراد الأسرة ( نذالة )
- ٩ — التعرف على الضرر وأمر البطل بإصلاحه ( استدعاء للعون أو إيفاد للنجدة )
- ١٠ — قبول البطل الرد وإصلاح الضرر ( بداية الرد أو إبطال الفعل )
- ١١ — البطل يترك منزله أو يغادر موطنه لأداء المهمة ( رحيل )
- ١٢ — البطل يخضع لامتحان من أجل الحصول على أداة سحرية أو مساعدة ( الوظيفة الأولى للمساعدة )
- ١٣ — البطل يستجيب للمساعدة ( رد فعل البطل )
- ١٤ — الاداة السحرية توضع تحت تصرف البطل ( الاداة السحرية )

١٥ — البطل يكاد يصل إلى هدفه ( انتقال من مكان إلى آخر أو من مملكة إلى أخرى )

١٦ — المواجهة بين البطل والشرير في معركة ( صراع )

١٧ — البطل يوسم بعلامة أو أمانة ( علامة )

١٨ — الشرير ينهزم ( نصر )

١٩ — إصلاح الضرر ( إصلاح )

٢٠ — البطل يعود ( عودة )

٢١ — مطاردة البطل ( مطاردة )

٢٢ — إنقاذ البطل من المطاردة ( إنقاذ )

٢٣ — البطل المتخفي يذهب إلى بلده أو يدخل بلدا آخر ( الوصول

متخفيا )

٢٤ — بطل مزيف يدعى القيام بالعمل غير الوجود ( تزيف )

٢٥ — اقتراح أن يقوم البطل بعمل صعب أو مهمة صعبة ( مهمة صعبة )

٢٦ — البطل ينفذ ما كلف به أو ما اقترح عليه ( تنفيذ )

٢٧ — البطل يتم التعرف عليه ( تعرف )

٢٨ — اكتشاف أمر البطل المزيف ( افتضاح )

٢٩ — البطل يظهر في شكل جديد ( تحول في المظهر )

٣٠ — معاقبة البطل للمزيف ( عقاب )

٣١ — البطل يتزوج وبعثلى العرش أو يحقق له أحدها ( زواج أو تنويج

أو زواج وتنويج<sup>(١)</sup> )

---

(١) فلاديمير بروب — المرجع السابق — ص ٢٥ إلى ص ٦٥



وتجدر الإشارة هنا إلى ملحوظة هامة وهي أن هذه الوظائف لا تبدو دائما بهذه الصورة البسيطة ، ذلك أن تحقق تلك الوظائف في الحكايات قد يأخذ صورا وأشكالا متعددة ، ومن هنا فإن « بروب » يقول إن استخدام هذا الهيكل وتطبيقه كنمط يحتاج إلى وقت طويل ، وتمرس ومران .

يتبين لنا مما سبق أن هذه الوظائف تعمل أو تظهر كمناصر ثابتة ومستمرة في الحكاية الشعبية ، كما أنها تبدو مستقلة عن الشخصيات التي تقوم بها وعن الطريقة أو الأسلوب الذي تتبعه الشخصية في أدائها ، ومن ثم فهي التي ينبغي النظر إليها على أنها العناصر المكونة للحكاية الشعبية أساسا .

ويضاف إلى ذلك أن عدد الوظائف التي تتكون منها أى حكاية شعبية محدود . وأن دوائر هذه الوظائف ممتلئة دائما في الحكايات وتجتمع كل مجموعة منها مرتبطة بإحدى الشخصيات التي تحققها في دائرة واحدة ، يمكن أن نجدها في كل الحكايات فمثلا :

- ١ — دائرة أعمال البطل تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٣١
- ٢ — دائرة أعمال الشرير تتضمن الوظائف ٨ ، ١٦ ، ٢١
- ٣ — دائرة أعمال الأداة السحرية تتضمن الوظائف ١٤ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٩ ، ٢٦
- ٤ — دائرة أعمال المساعدة تتضمن الوظائف ١٢ ، ١٤
- ٥ — دائرة أعمال الشخصيات التي يجرى البحث عنها تتضمن الوظائف ١٧ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨
- ٦ — دائرة أعمال البطل المزيف تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٤ ، ٢٤

٧ — دائرة أعمال المنجد أو المنقذ تتضمن الوظيفة ٩

وهكذا نستطيع تمييز سبع شخصيات عادة في الحكاية ، هذه الشخصيات قد تكون من حكاية إلى أخرى ، كما سبق أن أشار إلى ذلك « بروب » ومن ثم تظل الأهمية الكبرى للوظائف أساسا .

والتأمل لهذا الاتجاه يمكنه أن يتذكر من خلال معايشته للمادة الشعبية أن مغنوا الملاحم ورواة الحكايات مثلا ، لا يمكنهم أن يحفظوا عن ظهر قلب آلاف السطور الملاحنة أو الروية ، ولكنهم بمعرفتهم — إلى حد كبير — بالتتابع الضروري لإطار الملحمة أو الحكاية وعناصرها وحبكتها ، فإنهم يمكنهم عندئذ أن يصبوا فيه ابداعهم التقليدي الموروث . ولعل أهم نتائج هذا المنهج أنه يوضح أن الأدب الشعبي يمكن أن يكون أسلوبه الراقى المعقد فنيا كالأدب الخاص تماما<sup>(١)</sup> .

هذه في الحقيقة بعض طرق تحليل الفولكلور — والأدب الشعبي أحد فروعه بالطبع — وليس معنى أن يستخدم الدارس « المنهج المقارن » في البحث عن الأصول ، أو منهج « عاكس الثقافة » في دراسة ثقافات المجتمعات

---

(١) لمزيد من التفصيل أنظر الدراسة العربية الوحيدة التي اعتمدت على منهج « بروب » وهي دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، فقد طبقت فيما المؤلفة هذا المنهج على مجموعة من الحكايات الشعبية المصرية : د . نبيلة إبراهيم - قصصنا الشعبي بين الرومانسية والواقعية ، دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٤ .

ومن المهم أن أشير هنا إلى أن عالما كبيرا هو كلود ليفي شتراوس قد قام بدراسات كثيرة معتمدا على المنهج البنائي ، وخاصة في مجال الأسطورة ، ولكني للأسف لم تتح لي الفرصة للتعرف على أعماله بشكل متكامل .

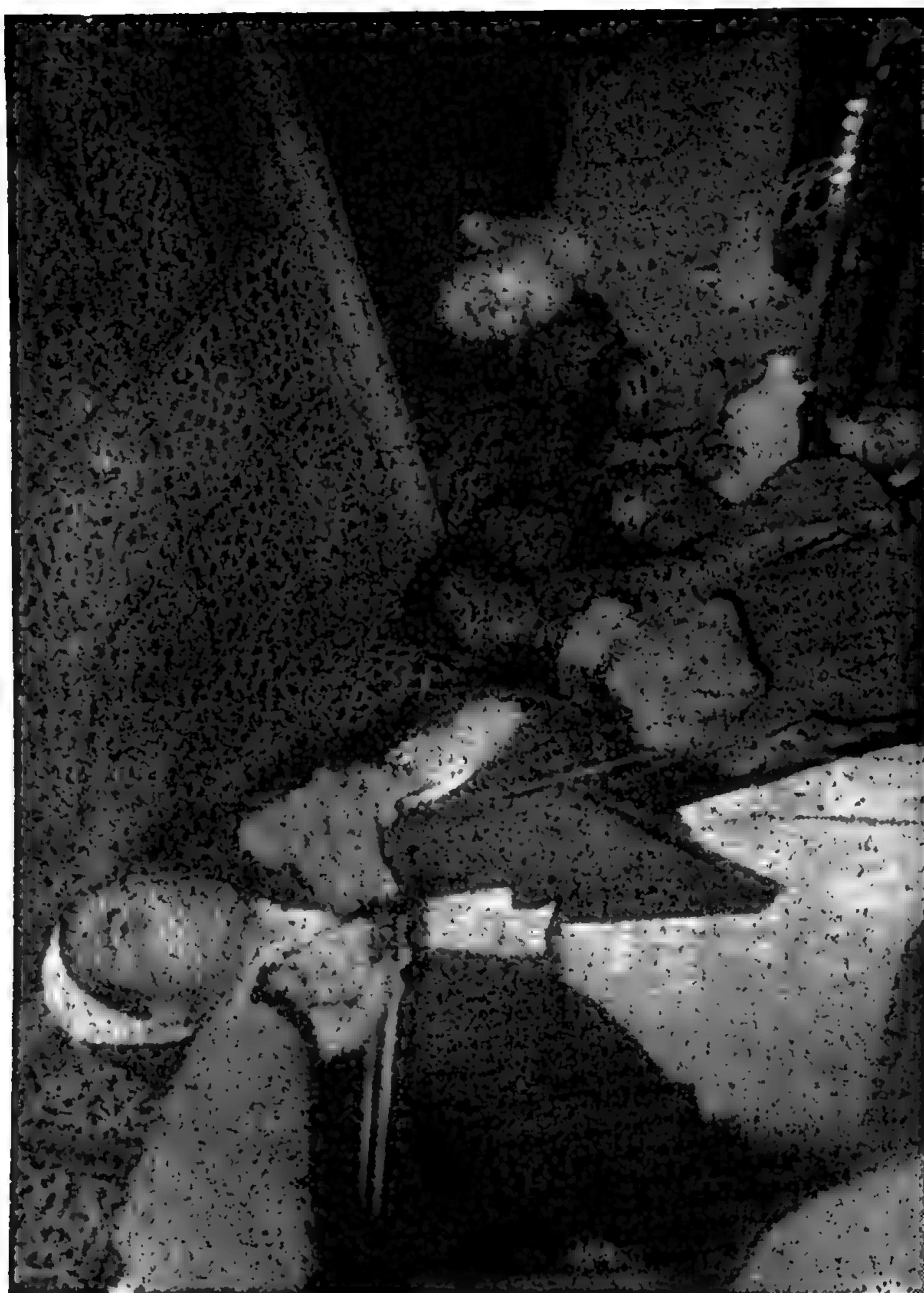
الانسانية ، من خلال تحليل الفولكلور الخاص بها ، أو « المنهج البنائي »  
لتحديد ملامح الفولكلور البنائية ، أو « المنهج النفسى » لتوضيح مداول  
الرموز والمواقف المختلفة لاي معنى ذلك أن هذه المناهج وغيرها هي وحدها الصالحة  
لتفسير الفولكلور فحسب ، ذلك أنه يبقى هناك كثير من المناهج المتخصصة  
تصلح أيضا للتحليل ويمكن للدارس أن يستخدمها . ولعل الأكثر أهمية  
من ذلك أن الاهتمام المتزايد بالفولكلور يمكن أن يؤدي إلى إيجاد فرص  
كثيرة لمناهج حديثة أخرى ، تثرى الدراسة ، وتدفع بها إلى الأمان .



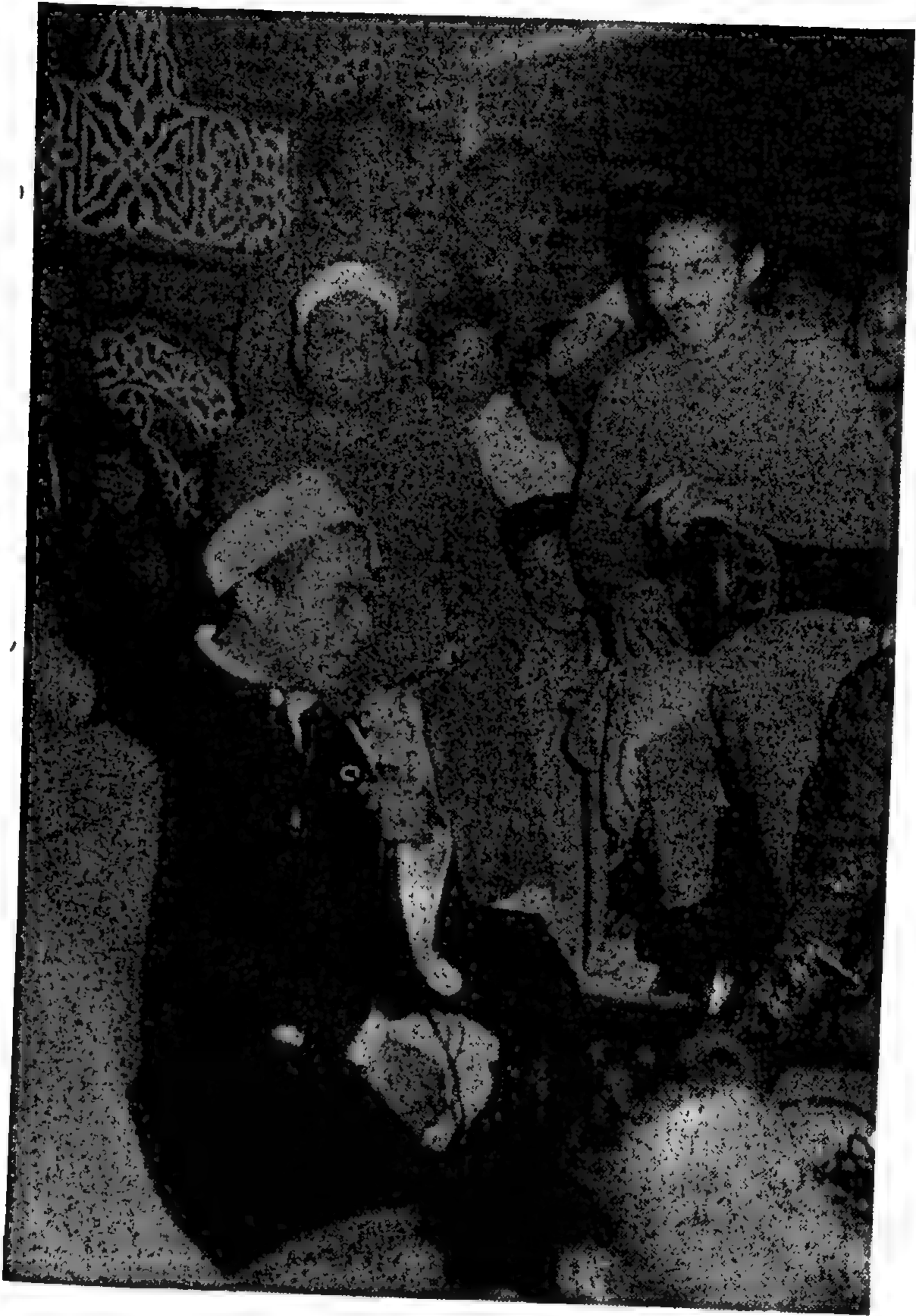
توضح هذه الصورة — والصورة التالية — طريقة الأداء عند الراوى ،  
المشار إليه في فصل « الأداء والمؤدون » .















## الفهرست

الإهداء	ج
تصدير بقلم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس	خ - ر
مقدمة	ز - ص
الباب الأول : الفولكلور - التاريخ والمصطلح	١ - ٩٢
الفصل الأول : مقدمة تاريخية	٣ - ٣٠
الفصل الثاني : في تعريف الفولكلور	٣١ - ٩٢
الباب الثاني : مشكلات الفولكلور	٩٣ - ٢٢٢
الفصل الأول : تحديد الميدان	٩٧ - ١١٥
الفصل الثاني : الأداء والمؤدون	١١٦ - ١٤٧
الفصل الثالث : جمع الأدب الشعبي	١٤٨ - ١٨٤
الفصل الرابع : تصنيف الأدب الشعبي	١٨٥ - ٢٢٢
ملحق ببعض الصور التي توضح طرائق الأداء	٢٢٣ - ٢٢٨
الفهرست	٢٢٩



رقم الإيداع بدار الكتب  
١٩٧٥ / ٥٠٠٥

مطبعة دار نشر الثقافة  
٩٦٠٧٦







